



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

## Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

## À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

ML  
410  
G9C6

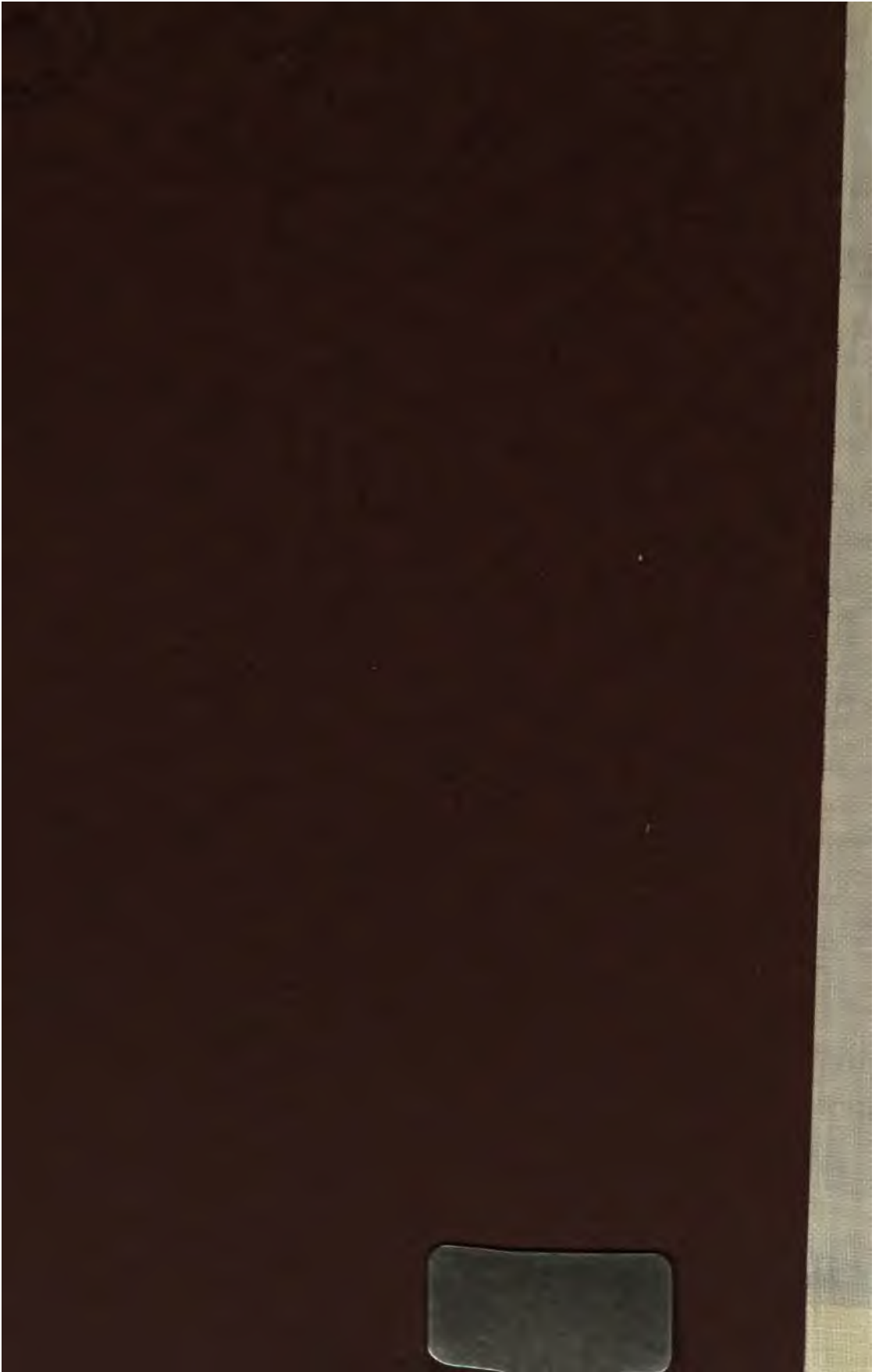
UC-NRLF



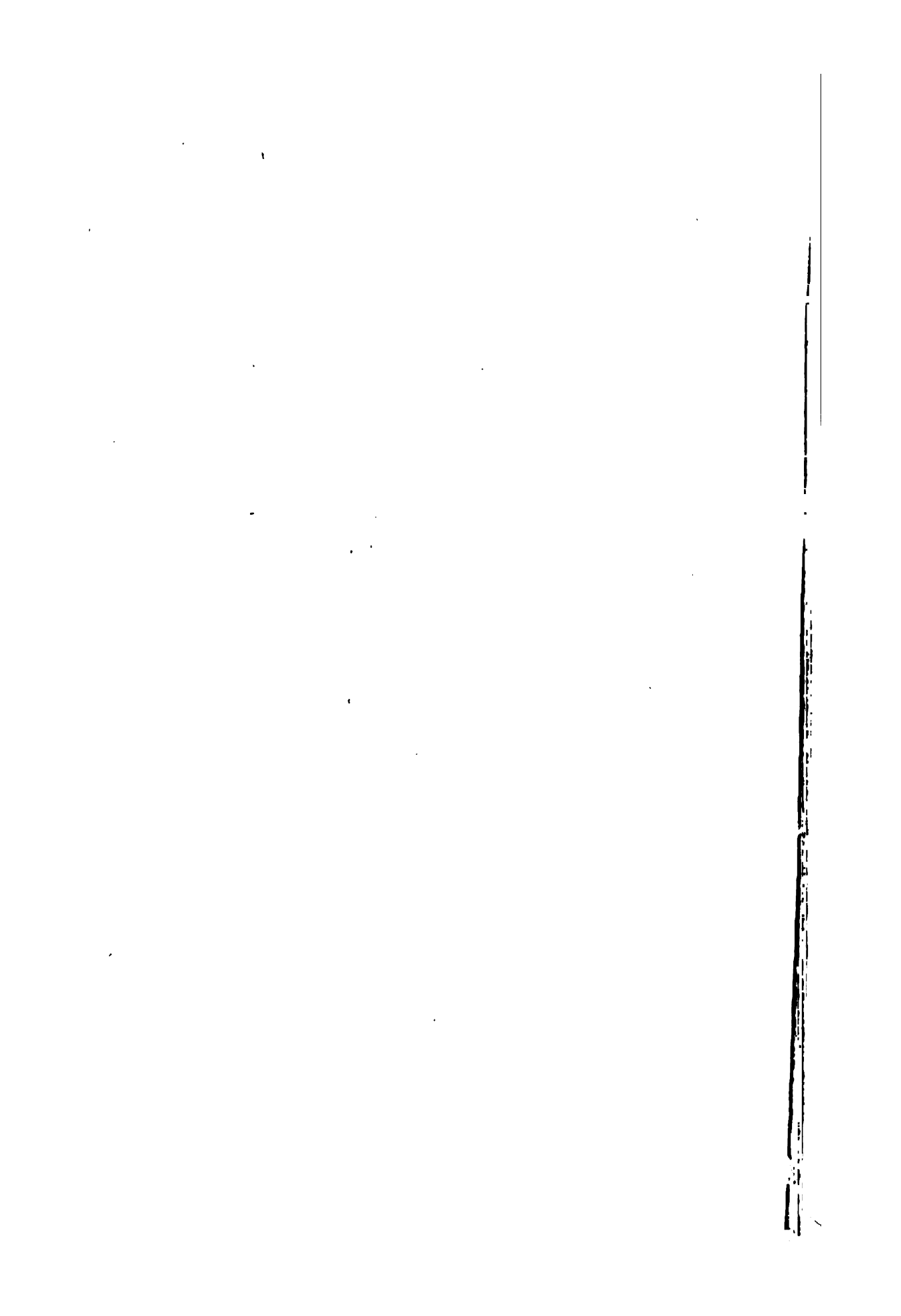
B 3 757 375

CROSSING

M  
C



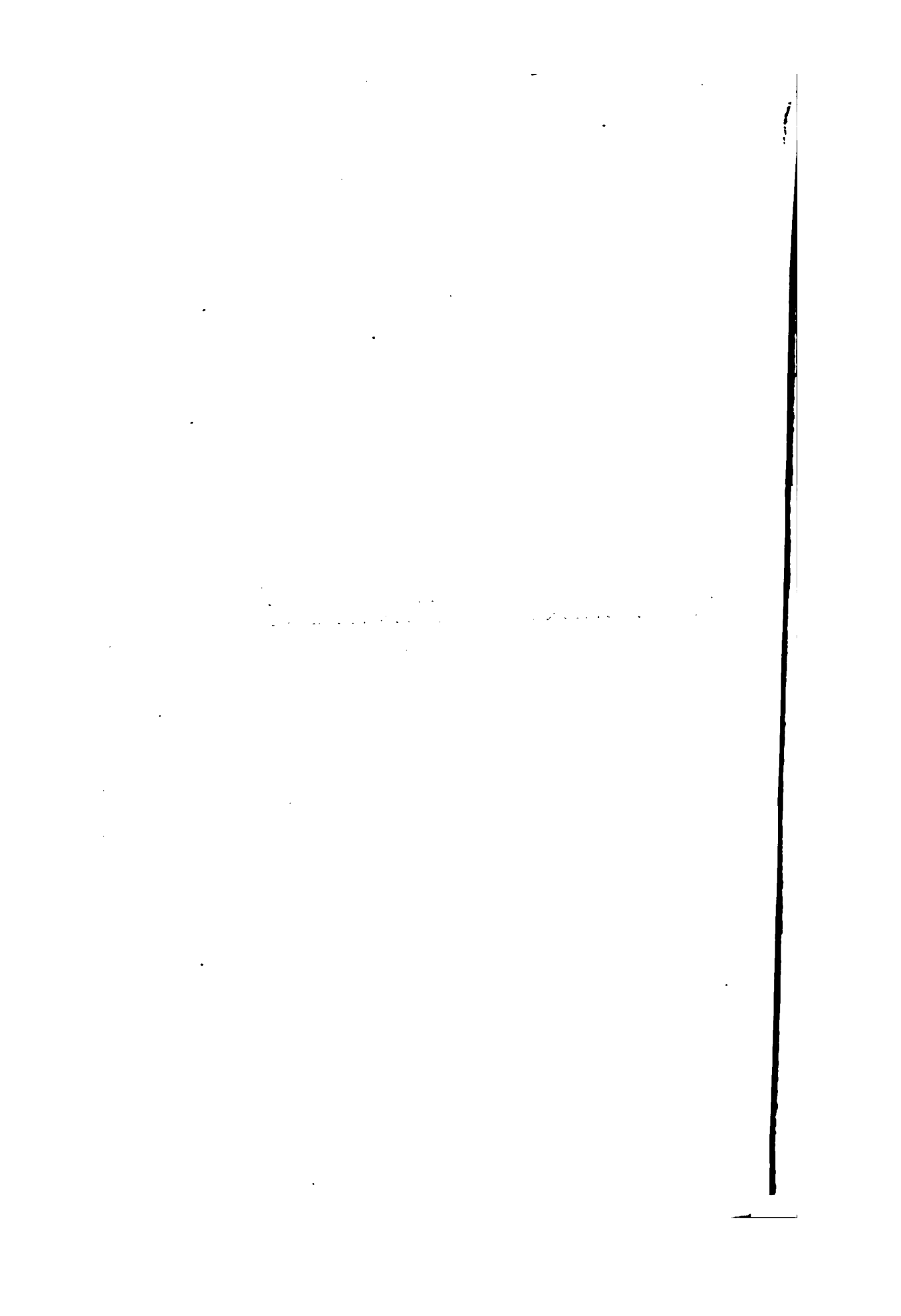




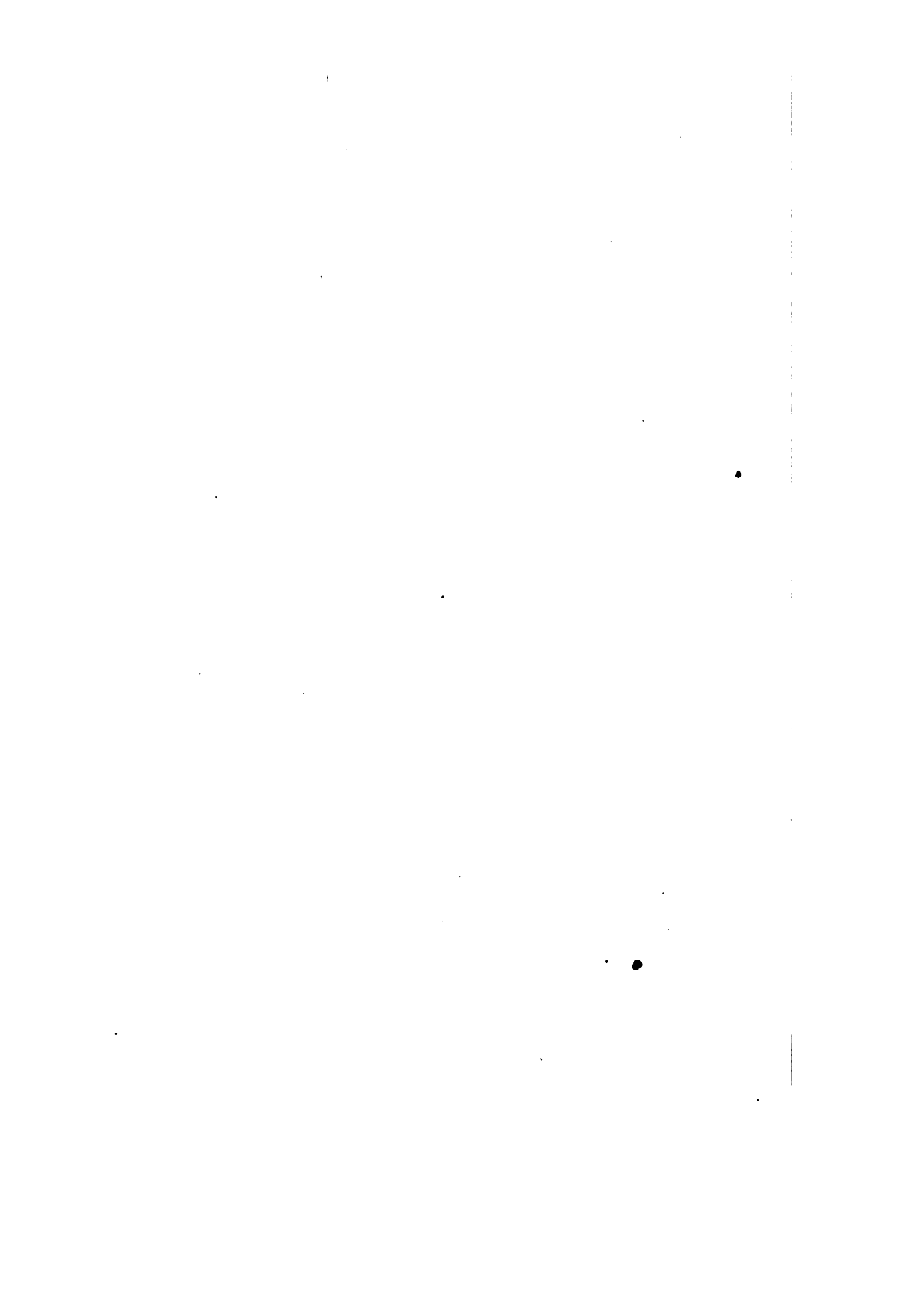
ADING  
PREP. DIV.  
(MENDING)

ERNEST CLOSSON

EDVARD GRIEG









1

EDVARD GRIEG



ERNEST CLOSSON

11

# EDVARD GRIEG

ET

## LA MUSIQUE SCANDINAVE

Extrait du *Guide musical*

PARIS  
LIBRAIRIE FISCHBACHER  
(Société anonyme)  
88, Rue de Seine, 88

BRUXELLES  
SCHOTT FRÈRES  
Éditeurs  
82, Montagne de la Cour

OTTO JUNNE, LEIPZIG

1892

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900



ML410

G9 C6

**D**ANS les nombreux ouvrages traitant de l'histoire de la musique chez les diverses races européennes, il est un pays presque toujours négligé : la Scandinavie. C'est à peine si l'on trouve, sur la « musique dans le Nord », quelques indications brèves et incomplètes qui, presque toutes, ont trait à la Russie, dont le génie musical diffère essentiellement de celui de la Scandinavie.

Cette lacune dans les ouvrages spéciaux est regrettable et vraiment inexplicable (1). Il n'est peut-être pas de contrée plus riche en légendes, en mélodies populaires, en rondes et danses, voire en instruments bizarres, que ces pays septentrionaux, auxquels leur éloignement, leur rude climat, leur soleil rare ont réservé le privilège de conserver intacts les monuments de leur poésie populaire, que la plupart des autres peuples ont depuis longtemps laissé tomber en oubli. Si, en effet, ces derniers s'efforcent, au prix de leur personnalité et de leur originalité, de se rapprocher du type quelconque de l'homme moderne, en Nor-

---

(1) M. Oscar Comettant a été cependant envoyé, il y a quelques années, en mission artistique dans les pays scandinaves, au nom du gouvernement français; M. Comettant en a rapporté, paraît-il, des documents très intéressants, mais ces documents n'ont pas été publiés.

M661980

wège, en Suède, en Islande, aux îles Feroë, — antique pays des Scaldes, des Sagas, des Eddas, — on trouve encore florissantes les danses de caractère, les mélodies, les légendes, et même certains instruments comme la *Langleike*, la *Nyckelharpe*, la *Krogharpe*, etc., dont l'origine remonte parfois aux temps héroïques. C'est par milliers que se chiffrent les mélodies et les danses populaires de la Scandinavie.

Chose étrange! Pour que le public daigne s'intéresser aux traditions poétiques ou musicales d'une race étrangère, il faut que surgisse dans cette race un homme de génie qui, en gardant sa personnalité artistique, soit cependant assez profondément *national* pour mettre en lumière, synthétiser, pour ainsi dire, ces traditions, en imprégner son art et devenir ainsi la personnification tangible du génie de sa race.

La Russie a eu Dargogymski et Glinka; la Scandinavie a Edvard Grieg.







## I

**E**DVARD GRIEG est, avant tout, ce musicien *national*; son Œuvre est imprégné tout entier de cette saveur forte et vivifiante de la mélodie populaire; mais, avant de nous occuper de lui, nous voudrions dire quelques mots de ces danses et de ces chants aussi innombrables que variés, trésor inestimable dans lequel le musicien a puisé largement, à pleines mains, le meilleur de ses inspirations.

Les mélodies populaires scandinaves varient à l'infini, de rythme et de couleur, se rapportant aux sujets les plus divers, tantôt à des épisodes de la légende chrétienne, puis à des fictions païennes, à des poèmes épiques, ou bien encore à des sujets familiers, à des contes plaisants, etc.

L'origine des unes est relativement récente, celle de beaucoup d'autres remonte aux âges les plus reculés. Cette dernière catégorie comprend particulièrement les poèmes légendaires où revit tout le monde fantastique des Elfes et des Kobolds, des génies de la terre, de l'air et de l'eau que le christianisme triomphant a chassés, mais qui, hantant encore les naïves intelligences du peuple, deviennent chez lui comme un autre paganisme mystérieux et subrep-

tice. Ces tenaces superstitions remontent évidemment à l'époque des premiers chrétiens, dont des réminiscences païennes devaient plus d'une fois venir troubler la foi encore chancelante; et, sur cette terre si favorable aux traditions, il n'est guère étonnant que la légende, dernier refuge des dieux proscrits, se soit maintenue aussi obstinément.

« ..... Les premiers chrétiens scandinaves, dit Edouard Schuré (1), étaient forcés de croire au christianisme, parce qu'ils le voyaient, victorieux et triomphant, renverser leurs chênes sacrés et mettre des églises à la place; mais ils croyaient encore au paganisme, parce qu'ils le portaient en eux-mêmes. Quand ils sortaient des voûtes de la basilique, ils rentraient dans leurs forêts pour y écouter les voix tristes et menaçantes de leurs dieux abandonnés. Au milieu de ces déchirements intérieurs, ils essayaient de concilier l'ancienne et la nouvelle religion. Car comment haïr les dieux de leurs pères! Mais aussi, les dieux du Walhalla, les anciens maîtres du monde, *tombèrent, de génération en génération, au rang de divinités secondaires*; persécutés, rapetissés de siècle en siècle, ils finirent par n'être plus que des esprits errants, malheureux, relégués dans un coin obscur...

« ... A côté de ces dieux déchus, il y a le peuple des divinités inférieures, habitants des forêts, des lacs et de la mer, légion innombrable, tantôt malfaisante, tantôt amie. Ce sont les Nains et les Trolls, gardiens de l'or dans la terre, les Elfes qui dansent au clair de lune, les belles Nixes qui chantent dans les lacs. Toutes ces divinités gracieuses ou laides, bonnes ou méchantes, sont attachées aux hommes par un lien mystérieux et indestructible. Elles les charment, les séduisent, les perdent. C'est qu'elles les aiment et ne peuvent leur pardonner de les avoir trahies... »

Nous verrons plus loin, à propos des danses nationales, que l'imagination populaire a été jusqu'à attribuer aux

---

(1) EDOUARD SCHURÉ *Histoire du Lied*, page 98 et suivantes.

divinités subalternes l'invention de ces rythmes bizarres et fougueux.

La mélodie proprement dite varie de contrée en contrée et même de province en province. En Suède et au Danemark, les mélodies sont moins étranges, moins rudes à notre oreille que celles de la Norvège et des îles boréales, où elles ont gardé, vierge de toute influence étrangère, leur caractère abrupt et primitif. Les mélodies suédoises et danoises ont quelque chose de plus assagi, de plus carré dans la forme, de plus mélodique dans le fond, et se rapprochent souvent du *Lied* allemand. Ce fait s'explique lorsque l'on considère que, dans les cours suédoises et surtout danoises, c'étaient le plus souvent des musiciens étrangers, — allemands, français ou italiens, — qui étaient appelés à remplir les fonctions de maîtres de la chapelle royale; c'étaient également des étrangers qui obtenaient la concession des théâtres royaux et y faisaient naturellement exécuter les œuvres de leurs nationaux. Toutes ces influences devaient altérer peu à peu l'originalité et la couleur locale du *Lied* populaire.

C'est dans les provinces du sud de la Norvège (Telemarke, Valdren, Hallingdahl, Dronthjem, etc.), en Dalécarlie, ainsi que dans le groupe des îles Feroë, que se rencontrent les mélodies les plus originales. On pourra se faire une idée de tous ces chants en parcourant le bel ouvrage d'Arwidson sur la musique populaire scandinave (1).

---

(1) *Svenska Fornsanger*, af Adolf Iwar Arwidson, 3 vol. (Norstedt et Söner, Stockholm, 1834). Ce bel ouvrage, — qui n'a malheureusement pas été traduit, — fait avec une conscience et une patience admirables, contient, outre des dissertations, des explications détaillées sur la musique scandinave, un nombre prodigieux de mélodies populaires. Dans le tome III de l'ouvrage, ces mélodies sont transcrites sans aucune harmonisation, ni accompagnement. C'est de pareille façon que l'on devrait procéder dans tout livre ou recueil traitant de la musique populaire en général, de n'importe quel pays. Ces accompagnements arbitraires ne parviennent qu'à dérouter le lecteur en faussant, la plupart du temps, le carac-

La plupart des mélodies contenues dans ces trois recueils présentent un caractère extraordinairement sauvage, dur, bien qu'offrant toutes les formes imaginables. Les unes, purement déclamatoires, échappent à toute notation rythmique fidèle; d'autres n'offrent, au contraire, qu'une succession de rythmes heurtés, sans mélodie appréciable; telle autre encore, semée d'onomatopées criardes et retentissantes, évoque la pensée d'une légère, gracieuse et piquante humoresque.

Dans les îles Feroë, on entend encore des chansons dansées comportant tout un cérémonial bien déterminé, et que l'on exécute dans certaines circonstances; dans le Telemarke et le Sælthersthal, aux veillées, se chantent des *Stève*, c'est-à-dire des mélodies auxquelles des strophes improvisées viennent s'ajouter ou s'intercaler. Une autre forme encore du *Lied* scandinave est le *Kampavisor*, sorte de dialogue rapsodique avec répétition arbitraire du thème : une même question amène une succession de réponses diverses, qui s'ajoutent continuellement les unes aux autres, et, chaque fois qu'une nouvelle réponse vient se joindre aux précédentes, toute la série se répète (1). On rencontre très fréquemment des chansons avec refrain; le refrain étant une forme essentiellement française, le fait mérite d'être noté.

Ces chants populaires se développent le plus souvent dans le mode mineur, avec un caractère profondément mélancolique; d'autres fois, au contraire, ils ont une allure naïvement joyeuse, légère, presque enfantine : ils sont

---

tère de la mélodie. Nous n'admettons, quant à nous, que deux formes de la musique populaire, la transcription pure et simple, sans harmonisation, et la paraphrase ou transcription artistique, faite dans l'esprit de l'art populaire, comme l'ont fait Liszt, Grieg, etc.

(1) Cette forme dialoguée, bien que répandue dans la littérature populaire d'autres peuples encore, est cependant très particulière à la Scandinavie, dont une foule de ballades et légendes affectent cette forme; les Eddas renferment également un grand nombre de dialogues; c'est d'après l'un de ceux-ci que Wagner a édifié la scène entre Mime et le Voyageur, au premier acte de *Siegfried*.

alors exclusivement rapsodiques, développant à satiété un même thème qui reparait d'un bout à l'autre, toujours transformé, varié d'une façon capricieuse et toute fantaisiste. Des chansons entières se chantent sur quelques onomatopées ou interjections, sans une seule phrase suivie ; ces dernières rentrent dans le domaine de la fantaisie, de l'humoresque. Mais il ne faudrait pas partir de là pour conclure à une absence de sentiment ou d'expression.

La plupart de ces mélodies renferment, au contraire, un sentiment profond, sincère, et quelques-unes, dans le genre lyrique notamment, atteignent une expression extraordinaire et vraiment touchante ; et, à propos des légendes et des contes qui servent de texte à ces créations de la muse populaire, il est à remarquer que souvent un même texte a plusieurs versions musicales, souvent très différentes, et qui changent d'une province à l'autre.

Quoique la plupart, — probablement les plus récentes, — appartiennent aux deux modes modernes : gamme d'*ut* majeur, gamme de *la* mineur, il en est un grand nombre qui rentrent dans la catégorie des modes diatoniques de l'Antiquité.

Dans l'introduction de son curieux recueil : *Mélodies populaires de la Basse-Bretagne* (1), M. Bourgault-Ducoudray, faisant remarquer tous les points de connexion qui existent entre la mélodie populaire bretonne et les anciens modes hellènes, émet cette observation qu'il n'y a que deux de ces modes dont il n'ait pas trouvé d'exemples en Bretagne, le *lydien* et le *mixolydien*. Or, M. Gevaert, citant des exemples des modes antiques (2), donne précisément une mélodie suédoise comme application moderne de ce mode *mixolydien*, que M. Bourgault-Ducoudray signale comme devenu introuvable en Bretagne, le pays dont les traditions musicales sont cependant le plus rapprochées de celles des Hellènes.

---

(1) Paris, Lemoine. (*Introduction*, page 12.)

(2) GEVAERT, *Histoire et Théorie de la musique dans l'Antiquité*, volume I, pages 138 et 150.

M. Gevaert cite également un exemple suédois *hypolydien*. Nous avons, quant à nous, relevé une foule de chants scandinaves dans le mode *hypodorien* (gamme de *la* mineur sans altérations; notre gamme de *la* mineur descendante).

Dans un des recueils d'Arwidson, se trouvait également une mélodie dans le mode *phrygien*. Des trois autres modes antiques (*lydien*, *hypophrygien*, *dorien*); nous n'avons remarqué aucune application. Mais rien ne prouve que des recherches plus minutieuses ne mèneraient pas à l'énonciation de ce principe : que tous les modes diatoniques des anciens se trouvent représentés en Scandinavie.

L'une des caractéristiques de la musique populaire scandinave est l'imprévu, le caprice bizarre et fantaisiste qui frappe dans beaucoup de chants. Telle mélodie, par exemple, absolument carrée d'allures, est tout à coup arrêtée par un point d'orgue qui en brise le rythme sans que rien paraisse motiver cette brusque interruption du discours musical. D'autres se caractérisent par un rythme des plus compliqués, passant alternativement du 4/4 au 3/4, puis au 2/4 en l'espace de quelques mesures, — cinq ou six à peine. Non moins remarquables sont les fréquentes subtilités mélodiques de ces chants, qui font supposer aux gens du peuple une oreille singulièrement habile à saisir les modulations inattendues où le motif se complique de continuellés altérations, de subits accidents diatoniques et pour franchir sans encombre ces intervalles épineux et hardis qui déconcerteraient plus d'un chanteur de profession. Souvent, ces mélodies n'ont aucune tonalité appréciable, se fixant seulement à la fin; ou bien, suspendues tout à coup, elles s'arrêtent sur la dominante, sans autre résolution. Souvent encore une même note revient obstinément, d'ordinaire la quinte. Un détail très particulier, c'est la propension de la musique populaire vers les modulations descendantes, notamment la chute brusque et inattendue de la sensible à la dominante, c'est-à-dire deux tons plus bas.

La tendance des chants populaires scandinaves vers le mode mineur est caractéristique, et telle est la force irré-

sistible de cette propension que, — fait fort rare chez les autres peuples et très remarquable, parce qu'il est diamétralement opposé à notre conception conventionnelle de la nature de la musique, — certaines mélodies, gaie-ment commencées dans le mode majeur, s'assombrissent, s'alanguissent peu à peu et terminent dans le mode mineur (1). Rarement, la tonique finale tombe sur un temps fort de la mesure, elle se place plutôt sur un temps faible, le deuxième ou le quatrième.

Sauf dans les mélodies se rapprochant du *Lied* dansé, les notes pointées sont peu nombreuses. Toutes ces mélodies sont d'ailleurs fort courtes, la plupart ne dépassant pas dix mesures; cette brièveté leur donne un cachet de légèreté et de grâce qu'accentue encore la langue sautillante de la Scandinavie, toute faite de diphtongues sonores, de cailouteuses consonnes qui s'entrechoquent étrangement. Parmi les mélodies populaires les plus originales, il faut citer celles correspondant aux *Ranz des vaches* helvétiques, que, dans les parties montagneuses, les pâtres jouent sur la flûte ou sur la corne (*Lur*), soit en manière de récréation pendant leurs longues inactivités, soit pour rassembler leurs bêtes. Les chansons de ces pâtres montagnards ne sont pas moins intéressantes, tantôt humoristiques, tantôt naïvement sentimentales. La croyance attribuée aux nymphes (*Huldre*) et autres êtres surnaturels l'invention de plusieurs de ces mélodies.

La Scandinavie a eu ses troubadours, comme elle a ses ménestriers populaires. Le plus illustre de ces troubadours du Nord est C.-M. Bellman, né en 1740, mort en 1795, auteur d'une foule de poèmes et de couplets qu'il

---

(1) Le même cachet mélancolique, qui s'explique ici par l'emploi fréquent du mode mineur, se retrouve dans la mélodie populaire russe, mais exprimé là par le mode majeur. Nous avons constaté plus haut que les mélodies populaires russes et scandinaves différaient essentiellement; cependant, elles se rapprochent par la particularité que nous venons de dire : on doit donc en conclure forcément que c'est dans l'ingrate situation climatique commune aux deux races, dans la désolation d'un soleil pâle et des interminables nuits, qu'il faut chercher la cause de ce caractère identique.

chantait lui-même sur des mélodies populaires ou des chansons françaises introduites dans le pays, et en s'accompagnant sur la mandoline. Ces poèmes sont divisés en quelques grandes catégories : *Fredmans epistlar*, *Fredmans sanger*, *Fredmans testamente*, etc. ; ils ont trait aux sujets les plus divers, légendes bibliques, fictions païennes, histoires de tout genre ; on y trouve, pêle-mêle, côte à côte, Judith, Minerve, Abraham, Vénus, Putiphar, Bacchus, Mozart, l'Espagne et le Portugal, Babylone et la Suède, Apollon et le Juif Errant. Il a écrit de la sorte plus de deux cent cinquante petits poèmes. Bellman occupe, sans contredit, une place très importante dans l'histoire musicale de la Suède (1).

Ce n'est pas seulement dans le domaine de la mélodie que la musique populaire scandinave serait pour le musicologue l'objet d'inépuisables commentaires.

Les danses nationales ne le cèdent aux mélodies ni en nombre ni en originalité. Leur rythme, leur développement mélodique varient également avec les diverses contrées de la Scandinavie. Cependant, quelques classifications générales sont ici possibles.

La plupart de ces danses sont essentiellement caractéristiques, c'est-à-dire comportent tout un rite de figures traditionnelles, variant avec les cérémonies qui leur servent de prétexte : mariage, fête publique, etc. Le danseur saute, tourbillonne, enlève sa danseuse entre ses bras, frappe du talon, se livre à une gymnastique effrénée des bras, des jambes. Certaines danses, comme le *Halling*, commencent lentement, posément ; les danseurs s'avancent à petits pas, sautillants ; peu à peu, la danse s'anime, pour arriver finalement à une fougue et à une exaltation incroyables, l'homme se trémoussant follement, touchant du pied le plafond de la salle pour retomber ensuite en

---

(1) Toutes ces œuvres de Bellman, avec la musique, ont été recueillies par Ahlström et, plus récemment, publiées par J.-A. Josephson, en un beau volume (Stockholm, Adolf Bonnier, 1881), des plus intéressants.



équilibre sur une jambe. Quelquefois les femmes dansent seules; dans telle autre danse, les hommes dansent le couteau à la main; les danses sont accompagnées par un ménétrier (1).

Dans la masse des diverses danses populaires, on en remarque principalement deux : le *Halling* (de la contrée de ce nom, au sud-est de la Norvège) et le *Springdans* (danse sauteuse). Le *Springdans* est à trois temps, et se joue *allegretto*. Ce qui le caractérise tout particulièrement, c'est sa singulière combinaison de rythmes ternaires et binaires; le plus souvent, un temps binaire est suivi de la reproduction ternaire des mêmes notes, — par exemple, un triolet après deux croches, — et cela dans une seule mesure (2). Dans certaines danses, le thème unique va se dédoublant ainsi sans cesse, de la noire aux croches, puis aux trioslets, puis aux doubles-croches, etc., avec un rythme de plus en plus intense et compliqué, selon la fantaisie improvisatrice du musicien. Cette animation progressive, obtenue sans aucune précipitation du mouvement, a quelque chose de piquant, de fantas-tique, et le peuple n'a pas manqué d'y voir l'intervention d'êtres surnaturels.

Le *Halling* est une danse à deux temps, d'une allure

---

(1) Naturellement, toutes ces rondes sont parfaitement inconnues du public; cependant, on danse couramment, dans les salons de Londres, la *Swedish*, d'origine suédoise, comme l'indiquent son nom ainsi que les thèmes, qui la composent. Plus récemment, elle a été introduite en France, où elle s'exécute avec d'assez banales figures de quadrille réglées par Desrat et sur un arrangement musical beaucoup plus banal encore de Signoret.

(2) Telles mélodies, même de contrées éloignées, présentent la même particularité. Dans la relation de son voyage au Groenland, à la recherche de John Franklin, le capitaine américain Kane a noté quelques mesures d'un chant esquimau. (KANE, *der Nordpolarfahrer*, Leipzig, Spamer. Page 208.) C'est un chant mineur, triste et monotone, composé de deux bouts de phrase, l'un ascendant, l'autre descendant, qui se répètent chacun deux fois; le premier est en division binaire (double croche), le second en division ternaire (triolet). Kane ajoute que les Esquimaux avaient *improvisé* en son honneur un chant de louange, qui se terminait invariablement par le même refrain; — ceci rappelle assez les *Sive* du Télémarke.

beaucoup plus carrée et plus rythmique que le *Springdans*; commencée *moderato*, elle s'anime progressivement. La mélodie en est exclusivement rapsodique.

Quelques danses sont d'origine étrangère, comme, par exemple, la *Polska*, qui vient de la Pologne. La *Polska* suédoise ne correspond pas exactement à notre polka; la fameuse *Danse dalécarlienne* recueillie par Wekerlin parmi ses *Airs suédois et norwégiens* et chantée par la Nillson sous le titre : *le Bal*, en est une preuve; en effet, bien que dans les recueils d'airs populaires, cette danse dalécarlienne soit désignée sous le nom de *Polska*, elle a un rythme de mazurka bien caractérisé.

En Dalécarlie (Suède), presque toutes les danses populaires sont appelées *Polska*. La *Polska* dalécarlienne, bien qu'affectant la mesure à trois temps et le mouvement de la *Springdans*, se distingue de celle-ci par ses figures rythmiques saccadées, nerveuses, d'une singulière énergie, et qui marquent chaque temps avec une netteté dont aucune autre danse ne peut donner une idée. La Dalécarlie est l'une des contrées scandinaves où se conservent le plus religieusement les traditions nationales, les us et coutumes des ancêtres, les costumes d'un caractère si original, voire ces énormes barques, armées d'une vingtaine de paires de rames, et dont le modèle est resté le même depuis les Vikings.

Une personne originaire de la Suède, revenant d'un voyage en Dalécarlie, nous racontait qu'arrivée, un jour, dans un village, on lui désigna un menuisier qui, paraît-il, jouait excellemment du violon; elle fit venir cet homme, qui, pendant *trois heures*, ne cessa de lui jouer les danses populaires de son répertoire, faisant aux *Polskas* succéder les *Polskas*, avec une vraie virtuosité et une verve intarissable; la personne dont nous parlons voulut bien nous répéter quelques-unes de ces danses, de la plus piquante originalité (1).

(1) A consulter, au sujet de tous ces airs populaires, le beau recueil qu'en a publié Lindemann, sous ce titre : *Aldre og nyere norske fjeld melodier, samlede*

Les instruments de musique scandinaves sont peu nombreux ; outre cela, quelques-uns sont tombés en désuétude. De ce nombre est la harpe légendaire du scalde, le barde des temps héroïques de la Scandinavie, l'instrument sur lequel il s'accompagnait dans ses chants de guerre ou ses hymnes religieuses. La *Krogharpe* et la *Langleike* norwégiennes, ainsi que la *Langspil* islandaise, sont encore en usage dans ces deux pays. La *Nyckelharpa*, autrefois répandue en Suède, au Danemark et même en Allemagne, après s'être maintenue en Suède jusqu'à une époque relativement récente, a fini par disparaître complètement.

La *Langleike* norwégienne consiste en une boîte de résonance assez grande, percée d'une ouïe ; quatre cordes métalliques, prenant toute la longueur de l'instrument, viennent se fixer à l'une de ses extrémités ; au bout opposé, un peu plus large, sont attachées trois autres cordes, plus courtes que les premières. La mélodie s'exécute, au moyen d'un plectrum de bois, sur le devant des longues cordes, que divisent de petits listeaux de plomb. Les longues cordes donnent le *la* et s'accordent au moyen, d'une cheville fixée dans le sommier de l'instrument ; les petites cordes, accordées les unes par de petits chevalets mobiles, les autres par des chevilles attachées à l'extrémité opposée de la *Langleike*, donnent les notes *mi*, *la*, *do* dièse, ou *mi*, *la*, *mi*. L'échelle générale est celle-ci : *La*, *mi*,

---

*og bearbejdet for piano-forte, af L. Lindemann* (Christiania, Malling). Il existe encore : *Danisch and Norwegian melodies, selected by Andersen Feldborg* ; — *Afsked af svenska folksharpan, med bidrag till svenska folksangernas historia, af Arv. Aug. Afzelius* ; — *Schwedische Volkslieder der Vorzeit. Aus der Sammlung von Erik Gustav Geiger und Arv. Aug. Afzelius*.

De nombreux compositeurs se sont également occupés de la transcription d'airs populaires scandinaves. Citons, entre autres : ED. LALO, *Rhapsodie norwégienne*, violon et piano (Berlin, Bote et Bock) ; — HOFFMANN, *Chansons et danses norwégiennes*, piano à quatre mains (Paris, Heugel) ; — EM. HARTMANN, *Nordiske Folkehøndse*, id. (Berlin, C. Simon) ; — A. KLEFFEL, *Fremde Volksweisen* (cah. IV), id. (Berlin, H. Erler) ; — NIELS W. GADE, *Scandinaviske Volkslieder*, piano à deux mains (Leipzig, Peters) ; — DE SWERT, *Fantaisie sur des airs scandinaves*, violoncelle et piano (Mayence, Schott) ; — SERVAIS, *Fantaisie sur des airs scandinaves*, violoncelle et piano (Bruxelles, Schott), etc.

*fa dièse, sol, la, si, do dièse, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la, si.*

La *Langleike* islandaise (*Langspil*) diffère peu de celle-ci. C'est une caisse de bois longue et étroite, ouverte par une ouïe de forme ronde; à son extrémité la plus étroite, se trouvent fixées les chevilles, qui supportent trois cordes de laiton, dont deux donnent la même note, tandis que la troisième sonne une octave plus bas. L'une des deux premières cordes court sur de petits exhaussements fixés par des fils de laiton et sur lesquels on appuie la corde au moyen de l'ongle du pouce. C'est un instrument à archet, comme le violon, mais avec cette différence que les deux autres cordes vibrent en même temps que celles sur lesquelles s'exécute la mélodie, produisant ainsi une sorte de point d'orgue continu de l'effet le plus caractéristique.

Un autre instrument scandinave, et non pas le moins intéressant, est la *Hardangerfele*, mot composé de *Fele* (*Fiedel*, violon) et de *Hardangerfjord* (partie du nord de la Norwège). Ainsi que son nom l'indique, elle consiste en une sorte de violon; elle est, toutefois, plus petite, et la caisse en est ouvragée, ainsi que le manche, qui se termine par une tête sculptée d'animal fantastique. Les quatre cordes de ce singulier instrument sont d'ordinaire accordées comme suit : *la, ré, la, mi*; sous ces quatre cordes, que touche l'archet, s'en trouvent quelques autres en acier, plus fines, ne donnant pas les mêmes sons que les quatre supérieures et résonnant d'elles-mêmes, par les vibrations de celles-ci sous l'archet du ménétrier.

De la *Langspil* islandaise, on pourrait rapprocher la *Nyckelharpa*, ou *Nyckelgiga* (harpe-à-clef), instrument à archet, mais où le son s'obtenait au moyen d'un mécanisme de sauteraux; comme on le voit, cet instrument présente de l'analogie avec la vielle française, le clavecin à archet de Hohlfeld (1751), le clavecin-viole de Heyden (1600) et le clavecin-vielle de Cuisinié (1708), — en un mot, tous les instruments similaires où les cordes sont mises en vibration par une manivelle à roue ou un archet, simultanément avec un mécanisme de clavecin. Comme pour la *Langspil*,

outre la corde sur laquelle s'exécute la mélodie, l'archet en touche une autre, dont la vibration constitue une pédale continue; sous ces deux cordes, s'en trouvent d'autres encore, qui vibrent en même temps, quoique non touchées par l'archet. Une courroie attache l'instrument au cou du joueur.

Le *Luur* norvégien, — dont un échantillon se trouve au musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles (1), — correspond à l'*Alpenhorn* suisse; c'est un long tuyau de bois composé de deux parties, que des bandes d'écorces font adhérer l'une à l'autre; on en tire les harmoniques suivantes : *mi, si, mi, sol* dièse, *si, ré, mi*. Dans son *Guide de l'art instrumental, Dictionnaire des instruments de musique anciens et modernes* (2), Jacquot cite un *Ludr*, cor de guerre long de 1 mètre 70, découvert, au commencement de ce siècle, dans les tourbières de l'île de Fionie; ces deux instruments ont probablement une origine commune.

Outre le *Luhr*, les pâtres norvégiens se servent encore de cornets faits d'une corne de vache percée de quelques trous. Lorsque nous aurons encore cité le chalumeau, instrument rustique commun à tous les peuples, nous aurons mentionné presque tous les instruments populaires scandinaves (3).

Tous sont plus ou moins primitifs, d'une facture grossière et probablement d'un jeu assez difficile; c'est ce qui explique la répétition fréquente de certains intervalles et l'absence totale de certains autres : en effet, rien d'étonnant à ce que tel intervalle ou telle formule, plus praticable que telle autre, revienne souvent sous les doigts de l'improvisateur, et finisse par devenir familière et pour ainsi dire

---

(1) Le musée possède encore quelques autres instruments scandinaves, entre autres une très belle *Nyckelharpa*, de fabrication relativement récente; l'archet qui l'accompagne est en crins.

(2) Paris, Fischbacher, 1886.

(3) Nous ne parlons pas du violon, d'un usage cependant très répandu en Scandinavie, mais que son cosmopolitisme nous empêche naturellement de ranger parmi les instruments nationaux proprement dits.

traditionnelle dans les danses et même dans les chants (1).

On trouve chez les Finlandais divers instruments qui se rapprochent évidemment de ceux de leurs voisins de l'Ouest ; citons, entre autres, le chalumeau, la corne des pâtres et une harpe, appelée *Kantele*, dont les cinq cordes s'accordaient comme suit : *sol, la, si bémol, do, ré* (2).

Nous parlions plus haut du caractère surnaturel que le peuple voyait dans certaines danses. Bien mieux, la légende attribue l'invention de quelques-unes aux Nixes, aux Elfes, voire au diable en personne. Voici, à ce sujet, la traduction d'un passage du très intéressant article sur la « Musique scandinave » extrait du *Dictionnaire de musique* de Mendel et Reissmann (3). On remarquera combien, chez ces peuples encore frustes et primitifs, les préoccupations religieuses, les aspirations musicales et une naïve superstition, vague réminiscence du paganisme antique, se trouvent intimement liées :

« Partout en Scandinavie, on rencontre des mélodies attribuées au diable, au Nix ou aux divinités souterraines. Le ménétrier offrait en sacrifice au fleuve un agneau noir, et ainsi conjurait le Nix de lui apprendre telle mélodie. Seulement, lorsque, l'ayant apprise, il la jouait dans la suite, il ne parvenait plus à s'arrêter, mais continuait au contraire de jouer jusqu'à ce que quelqu'un réussît à

---

(1) Chose curieuse, le musée instrumental du Conservatoire national de musique de Paris, où se trouve rassemblée une collection inestimable d'instruments rarissimes ou uniques, — plus d'innombrables instruments extra-européens, de l'Asie, de l'Afrique, de l'Australie, — ne possède, sur la foi du catalogue, *pas un seul* exemplaire ni même un fragment d'aucun des instruments que nous venons de citer ; c'est toujours l'observation, que nous faisons en commençant : que l'histoire musicale de la Scandinavie a été continuellement négligée.

(2) La Finlande a encore un autre point de connexion avec la Scandinavie ; c'est le grand nombre de ses contes, de ses ballades populaires et de ses épopées nationales, comparables aux Eddas. La principale de ces épopées ne compte pas moins de vingt-deux mille neuf cent soixante-treize vers

(3) Berlin, Robert Oppenheim, 1883. Cette brochure est épuisée.

couper les cordes de son violon. D'après une légende suédoise, il existerait ainsi onze *Strömkarleslag*, ainsi appelés du nom de leur auteur, le Nix lui-même (*Strömkarl*, esprit des eaux). Dix de ces mélodies pouvaient se transmettre de l'un à l'autre ménétrier et être jouées sans danger; mais la onzième devait être apprise du Nix lui-même, et il fallait se tenir sur ses gardes, lorsque l'on ignorait les moyens de se garer d'un malheur. Celui qui désirait connaître cette onzième danse devait, pendant les nuits de trois dimanches consécutifs, déposer son violon au-dessous d'un pont, à un endroit où l'eau fût courante. La troisième nuit, arrivait le Nix avec son propre violon, qu'il accordait. L'élève alors devait accorder pareillement son instrument et jouer en même temps que le Nix. Lorsque l'on jouait cette ronde, des objets inanimés, comme les pierres et les arbres, se mettaient à danser. »

N'est-elle pas curieuse, cette légende, dans sa frappante corrélation avec le mythe antique d'Orphée, et n'est-il pas merveilleux, ce symbole ingénu du caractère sacré, essentiellement inspiré, de la mystérieuse puissance de la musique?





## II

**L'**INDIFFÉRENCE du public et des artistes à l'égard de la musique populaire de la Scandinavie se manifeste, tout aussi grande, vis-à-vis de ses compositeurs nationaux, tant parmi les anciens que parmi les modernes.

On ne connaît que Grieg. Tout au plus, a-t-on entendu quelques œuvres symphoniques de Svendsen, joue-t-on les *Aquarelles* de Gade; et quelques-uns ont-ils entendu parler de Kjerulf, Schytte (1), etc.

Il semble, cependant, qu'une heureuse transformation soit en train de s'opérer dans le goût du public; grâce à cette soif d'original et d'inédit dont on fait maintenant profession, au lieu de ressasser toujours les mêmes œuvres des toujours mêmes compositeurs, on commence enfin à se tourner vers ce pays prétendument fruste et peu artistique, pour y chercher cette vitalité, cette fraîcheur d'inspiration qui, en notre zone, devient, hélas! l'apanage de quelques rares individualités.

---

(1) Il en est ainsi, d'ailleurs, de la plupart des maîtres étrangers. Combien sont-ils ceux qui connaissent et jouent les œuvres des compositeurs de l'école russe moderne, Antipow, Liadoff, Stcherbatcheff, Glazounoff, Karganoff, Balakirew, etc., etc., — des maîtres cependant?



Que de vigueur cependant, que de vitalité, dans cette école scandinave née d'hier, et déjà si nombreuse, si intéressante, et encore si peu connue!

Outre Edvard Grieg, — dont nous nous occuperons plus spécialement, — il y a là toute une pléiade d'artistes, tous remarquables à divers points de vue. Qu'on nous permette de citer, — ou de rappeler, — quelques-uns d'entre eux.

Si l'école scandinave se rapproche de l'école russe par son caractère éminemment national, de l'école allemande mendelssohnienne par ses tendances mélodiques, elle s'écarte de la première par une inspiration moins monochrome, faisant, quand elle le veut, ce qui s'appelle proprement de la couleur locale; comme elle s'écarte de la seconde par sa recherche continuelle de l'originalité, fût-elle bizarre, alors que l'école allemande aspire plutôt au « bien travaillé », au « bien fait », à une conduite ingénieuse et correcte des parties, — s'inquiétant médiocrement, au fond, de ce que l'œuvre soit banale.

Il n'est pas besoin de considérer les modernes, comme Grieg, pour se rendre compte de cette originalité qui caractérise l'école scandinave. Le compositeur norvégien Tellefsen, né à Drontheim en 1823, mort à Paris en 1874, nous en offre un exemple. Malgré leur ancienneté, ses œuvres sont restées singulièrement intéressantes, avec un certain air de jeunesse et de modernité qui frappe. Passé presque inaperçu comme virtuose, — parce qu'il arrivait malheureusement à une époque pléthorique en grands pianistes, — négligé comme compositeur, — parce que son rare talent s'accordait mal avec la littérature musicale des « Rondos brillants et agréables » qui florissait en ce moment, — il sut conserver intacte son individualité. Bien qu'ayant habité Paris dès l'âge de dix-neuf ans, bien qu'élève et ami de Chopin (1), l'une des personnalités artistiques les plus

---

(1) M<sup>me</sup> veuve Tellefsen possède la série presque complète des manuscrits du maître polonais.

absorbantes, pas une de ses œuvres ne verse dans la banalité ou l'imitation, quoiqu'elles ne présentent aucunement ce caractère « national » que Fétis leur attribue.

« Dans plusieurs de ses compositions, dit le célèbre critique, particulièrement dans son premier concerto, dans le *scherzo* du trio de piano et dans ses mazourkes (??), M. Tellefsen s'est proposé pour but de reproduire le caractère du chant populaire de son pays, sous les formes de l'*art régulier* (1). »

L'« art régulier ! » Tout Fétis est là-dedans !

Il ne faudrait pas croire, cependant, que l'école scandinave ne produit *que* des œuvres marquantes (2), ni même que les compositeurs nationaux échappent totalement à toute influence étrangère ou indigène.

Il est peu d'exemples, croyons-nous, d'une influence pareille à celle qu'exerça sur Niels W. Gade Mendelssohn ; et rien n'est plus curieux que de suivre, dans l'œuvre du maître danois, ces alternatives de rare possession de son propre génie et de continuelles et obsédantes hantises mendelssohniennes, — de ce grand compositeur dont l'œuvre charmant eut une influence si forte et si fatale pour la personnalité artistique, qu'en Allemagne elle s'est perpétuée jusqu'à nos jours.

Niels W. Gade, né à Copenhague, le 22 octobre 1817, fit ses premières études musicales en cette ville ; son premier succès fut une ouverture, *Ossian*, qui fut primée à un concours d'ouvertures pour orchestre organisé par des musiciens de la ville. Sa renommée était dès lors établie. Il écrivit, peu après, une symphonie que Mendelssohn fit exécuter dans un concert de la Gewandhaus, à Leipzig. Le gouvernement de son pays lui alloua alors un subside lui permettant de faire un voyage en Italie ; il y resta jusqu'en 1843, pour venir ensuite à Leipzig, où

---

(1) FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, tome VIII, page 199.

(2) La trop fameuse romance du prince Gustave de Suède, *Plus d'amour, plus de roses*, d'une remarquable platitude, en est une preuve suffisamment édifiante.

il prit la direction des concerts de la Gewandhaus. En 1848, il retourna à Copenhague, où les plus grands honneurs lui ont été tour à tour décernés. Il a été nommé successivement chef d'orchestre du théâtre royal de Copenhague, directeur des concerts de l'Union musicale, maître de la chapelle royale de Danemark et finalement gratifié d'une pension viagère de 3,000 couronnes.

Compositeur des plus prolifiques, il a écrit une quantité énorme d'œuvres de piano, de chant, d'orchestre, un grand nombre de cantates et d'œuvres de musique de chambre, plus un opéra. Malgré le respect que nous portons au vieux maître danois et la vogue bien légitime de toutes ses œuvres, nous ne pouvons nous empêcher de constater la monotonie qui se dégage de l'ensemble de celles-ci, revêtues toutes d'une tonalité uniformément grise, parfois même banale, et où les réminiscences de Mendelssohn se font continuellement sentir. Les deux ou trois premières œuvres de Grieg montrent que, lui aussi, subit l'ascendant de l'auteur d'*Athalie*; mais, du moins, a-t-il secoué vite ces obsessions pour se livrer entièrement à son propre génie. Gade, au contraire, s'assimila si complètement la manière de Mendelssohn, que c'est à peine si, par-ci par-là, un rythme heureux, une harmonie parfois étonnamment originale font pressentir le talent personnel que Gade aurait pu déployer, s'il était parvenu à se débarrasser de cette robe de Nessus; malheureusement, la comparaison entre ses premières et ses dernières œuvres dissipe cette illusion : l'influence de Mendelssohn se fait sentir aussi vivace dans les unes que dans les autres.

Alfdan Kjerulf, lui, a de nombreuses affinités avec Schubert. Mélodique avant tout, son inspiration l'emporte rarement aux harmonies troublées et inquiètes de Grieg; il reste toujours calme, tranquille, et la plupart de ses mélodies rappellent l'ingénue sérénité de la *Truite*.

Les mêmes observations pourraient s'appliquer aux charmantes mélodies de Johann Svendsen, lequel possède, en outre, une rare distinction et un cachet plus moderne que Kjerulf. Tout autres sont les œuvres symphoniques

de Svendsen, où le compositeur déploie une fougue et une couleur des plus pittoresques. Ces qualités se remarquent particulièrement dans le *Carnaval de Paris*, œuvre très vigoureuse et très caractéristique, mais dont le thème, au lieu d'être français et parisien, a une allure nettement norvégienne. Johan Svendsen, né à Christiania, le 30 septembre 1840, se sentit d'abord une vocation décidée pour le métier des armes, et s'engagea, encore jeune, dans l'armée norvégienne. Mais ses aspirations musicales reprirent rapidement le dessus; pendant son service, il ne négligea rien pour se perfectionner dans cet art, et travailla avec ardeur le violon, pour lequel il se sentait une prédilection particulière. Son temps de service terminé, il se mit à voyager et parcourut ainsi la Suède et le nord de l'Allemagne; puis, ayant obtenu une pension du gouvernement pour aller à Leipzig parfaire ses études musicales, il se rendit en cette ville et y resta jusqu'en 1867. Possédé, semble-t-il, du démon des voyages, il se remit en route et fit des tournées artistiques en Danemark, en Ecosse, en Irlande, en Angleterre, en Norvège, puis vint habiter Paris, où il resta pendant deux années, — et où il dut, pour vivre, s'engager dans l'orchestre de l'Odéon. Nous le retrouvons ensuite à Leipzig, occupant les fonctions de chef d'orchestre, puis, en 1871, aux États-Unis, où il contracta mariage; il passa encore une année en Italie et vint, en 1878, se fixer à Londres.

Le talent de Svendsen est très original et très personnel; il a des harmonies qui sont bien à lui. Ses œuvres les plus remarquables sont incontestablement celles pour instruments à cordes (quatuors, quintettes, ottettos); violoniste lui-même, il traite supérieurement le quatuor. Ses œuvres orchestrales (1) très intéressantes, quelquefois bizarres,

---

(1) Parmi celles-ci, de fort remarquables *Rhapsodies norvégiennes*, -- dont la première bâtie sur le même thème que la troisième *Danse norvégienne* de Grieg à quatre mains; mais la comparaison est assez préjudiciable à Svendsen: Grieg, même dans le cadre restreint d'un quatre mains, traite incomparablement mieux le thème populaire, dont il pénètre plus profondément le sens intime.

se composent de plusieurs concertos, des ouvertures, diverses fantaisies et deux symphonies. Quelques-unes de ses mélodies, le *Bouleau et l'Etang*, la *Violette*, *O vent furieux!* sont ravissantes de fraîcheur, de simplicité et de grâce.

L'un des plus bizarres tempéraments de compositeur qui ait jamais existé fut, certes, l'énigmatique Arn Christ, musicien, poète, pédagogue et savant tout ensemble. Il était recteur dans une université ou école de l'Etat, en Suède. A la suite d'une affaire qu'on ne put jamais complètement élucider, et dans laquelle la *vox publica* lui attribua un vilain rôle, il quitta le pays, et s'en fut en Amérique, où il resta quelque temps; il revint ensuite en Europe, et se retira à Brême, où il mourut il y a un certain nombre d'années, laissant un ouvrage manuscrit, qui n'était autre qu'un traité... d'alchimie.

Ce singulier homme est l'auteur d'un grand nombre d'œuvres poétiques et musicales très estimées dans son pays, — chœurs d'étudiants, chansons enfantines, rondes populaires, improvisations pour piano d'après ses propres poésies, chœurs en l'honneur des dieux antiques de la mythologie scandinave, et destinés à être exécutés dans les anciens temples païens. Mais quels contrastes inouïs entre toutes ces œuvres! Telle mélodie, — une berceuse enfantine très populaire en Suède, — est d'une douceur charmante, d'une exquise tendresse, qui atteint vraiment au sentiment intense et troublant d'une page de Schumann. D'autre part, dans le même recueil, nous tombons en arrêt devant quelques compositions absolument baroques, biscornues, sans l'ombre d'une mélodie, des accords d'une simplicité rudimentaire, quoique d'une disposition parfaitement excentrique, un rythme à la fois puéril et compliqué, — une sorte de défi au bon sens; les titres et les thèmes de ces fantaisies ne sont pas moins extraordinaires que les œuvres elles-mêmes : voici une paraphrase d'une sorte de *Ballade à la Lune*, en vers; voici un morceau dont le titre étonnant pourrait se rendre à peu près pas : *l'Odeur des bois de sapin*, et destiné sans doute à retracer les sen-

sations qu'éveillent dans l'âme les exhalations résineuses... Et lorsqu'on demandait au fantasque Arn Christ dans quel but il écrivait ces excentricités, il répondait que « cela l'amusait ! »

A citer encore, parmi les compositeurs scandinaves, Rikard Noordrack, ami intime de Grieg, compositeur de très grand talent, qu'une mort prématurée enleva malheureusement à son art; puis, M<sup>me</sup> Backer-Grøndhal, auteur de fort beaux morceaux pour piano et de *Lieder* charmants, mais fortement influencés par Grieg. Nous pourrions en dire tout autant de Louis Schytte, dont le talent sincère et attrayant est malheureusement hanté de souvenirs de toute sorte. Il y a de tout là-dedans, surtout du Mendelssohn, — toujours lui! — et du Grieg. Certain *andante* de sonate, notamment, constitue un pastiche presque caricatural de la manière de ce dernier.

C'est, d'ailleurs, le défaut général de l'école scandinave que cette obsédante influence de l'auteur de *Peer Gynt*. Chose curieuse! Grieg s'est si bien identifié au génie musical de son pays, que les rôles ont, pour ainsi dire, été intervertis : sa personnalité à lui, — personnalité qui, en elle-même, n'a rien à voir avec la musique populaire, — semble être devenue le prototype de cette même musique populaire, — et les compositeurs, ses compatriotes, de l'imiter très innocemment, sous prétexte de couleur locale!

Parmi les compositeurs scandinaves modernes, il faut encore citer : Emile Sjøgren, Wiel Lange, Selmer, Ole Bull, F. Haarklon, Per Winge, Lindeman, O. Winter, Hjelm, Iver Holter, Christian Cappelon, Catharinus Elling, Bredo et Per Lasson, Edmund Neupert, Ludwig Norman, A. Winding, Horneman, Chr. Sinding, Ole Olsen, Chr. Teilmann, Lange-Muller, Sønerman, etc., etc.

Tous ces auteurs, ignorés chez nous, intéressent également par leur continuel souci du nouveau, de l'imprévu, et surtout leur recours fréquent aux sources fécondes de l'art populaire. Toujours personnels, quelquefois même bizarres, — ils ne sont jamais banals.



### III

**B**DVARD-HAGERUP GRIEG est né à Bergen, en Norwège, le 15 juin 1843.

Son père, Alexandre Grieg, occupait à Bergen les fonctions de consul. Ainsi qu'on le remarque dans l'histoire de bien des grands hommes, ce fut sa mère qui dirigea ses premiers pas dans la carrière où il devait plus tard s'illustrer. Très bonne musicienne, elle lui enseigna les premiers éléments du solfège et du piano. Les facultés musicales du petit Grieg se développèrent rapidement, et, tout enfant encore, il apporta un jour au maître d'école sa première composition, des variations sur une mélodie allemande. Bien que fort mal reçu par le maître, il ne continua pas moins ses études musicales. A quelques années de là, en 1858, le violoniste Ole Bull, — originaire de Bergen, ainsi que Grieg, — revint, après une longue absence, visiter sa ville natale. Grieg n'hésita pas à l'aller trouver, et lui montra ses premiers essais ; le célèbre violoniste, étonné des excellentes dispositions du jeune homme et de son précoce talent, engagea vivement ses parents à l'envoyer au Conservatoire de Leipzig ; ce conseil fut écouté. La même année, il était admis.

Grieg se mit au travail avec un tel acharnement que le surmenage ne tarda pas à lui faire contracter, à l'âge de dix-sept ans, une dangereuse inflammation du diaphragme. Il fut contraint de retourner à Bergen vers le printemps de 1860 et d'y attendre sa guérison. Quelques mois après, revenu à Leipzig, il y poursuivit le cours de ses études jusqu'en 1862.

C'est alors que, désirant vivement faire la connaissance de Niels W. Gade, il se rendit à Copenhague, où, sous la direction du maître danois, il écrivit ses premières œuvres. A Copenhague également, il se lia intimement avec Rikard Nordraak, dont la personnalité musicale, indépendante et très originale, exerça sur lui une vive influence, et qui semble réellement lui avoir révélé à lui-même la portée de son rare talent et sa véritable mission artistique. C'est sous l'impulsion de Nordraak que Grieg se mit à approfondir la littérature nationale et la musique populaire, auxquelles il doit ses meilleurs inspirations et l'originalité de son génie.

Après être resté à Copenhague pendant quelques années, Grieg revint en 1867 à Christiania, où il fonda une société de musique encore florissante. Depuis, il voyagea un peu partout, en Italie, à Londres, en Allemagne, à Paris, à Bruxelles, mais seulement en artiste de passage, et toujours empressé de rentrer dans sa chère Norvège. Actuellement, il est fixé à Bergen, sa ville natale ; il habite, à proximité de la ville, une charmante villa, où il reçoit ses amis et les artistes étrangers qui viennent lui rendre visite. Grieg mène une vie très retirée, ne professant plus, sortant rarement, et se déplaçant seulement dans des occasions extraordinaires, aux fêtes commémoratives de l'indépendance nationale, ou pour assister à l'exécution de quelqu'une de ses œuvres. Il travaille relativement peu.

Un caractère très doux, assez indépendant, un cœur bienfaisant et généreux, une intelligence vive et fine, très spirituel, voilà la physionomie morale de l'artiste ; malgré l'état précaire d'une santé toujours chancelante depuis



l'affection pulmonaire contractée à Leipzig, il a gardé un naturel gai et jovial. Auprès de lui se trouve M<sup>me</sup> Grieg, — femme d'esprit et de cœur, excellente artiste et cantatrice d'un grand charme, — qui a accompagné son mari dans la plupart de ses voyages, chantant ses *Lieder*, qu'elle dit d'une façon inimitable, et partageant ses succès.

Faisant mentir le proverbe, Grieg est prophète dans son pays.

Il jouit auprès de ses compatriotes d'une très grande popularité. Ils honorent en lui, outre le créateur de tant d'œuvres charmantes et superbes, délicates et fortes que nous admirons, le compositeur véritablement national, le citoyen illustrant sa patrie autant par le fait d'y être né que par l'autorité et la filiale tendresse avec lesquelles il a fait briller d'un si vif éclat l'art populaire de son pays. Aussi Oscar II, roi de Suède et de Norvège, l'a-t-il gratifié, — ainsi que Svendsen, — d'une pension annuelle, le considérant comme l'un des plus fermes piliers de l'art national (1).

Connu et admiré dans le monde entier, chef incontesté et reconnu de l'école scandinave, rien ne manque plus à sa gloire.

Voulez-vous un portrait?

La physionomie de l'homme est aussi caractéristique que celle de l'artiste.

---

(1) Un fait qu'on ne manquera pas de remarquer, c'est la sollicitude et l'intelligence avec lesquelles les gouvernements de la Suède-Norvège et du Danemark protègent ceux de leurs compositeurs nationaux dans lesquels ils reconnaissent un véritable talent, capable de faire honneur à son pays, leur facilitent leurs études, leur accordent des subventions pour des voyages, etc.

Gade reçoit un subside pour un voyage en Italie, et plus tard une pension viagère considérable; Svendsen obtient une bourse lui permettant un séjour prolongé à Leipzig, puis, ainsi que Grieg, est gratifié d'une pension viagère. Tout ceci témoigne hautement en faveur d'un gouvernement soucieux d'honorer ses gloires nationales, d'aplanir les obstacles pécuniaires qui pourraient entraver l'essor du génie de ses artistes, et, une fois parvenus au faite, d'écarter d'eux les tristes préoccupations de la gêne et du besoin.

Grieg est petit, maigre, de carrure étroite et chétive. Ce corps d'enfant est toujours en mouvements, mouvements brefs, vifs, bizarrement saccadés et anguleux, chaque pas secouant tout le corps et faisant pencher brusquement l'épaule comme s'il boitait; un « paquet de nerfs », pour employer une expression de médecin, d'une pittoresque énergie. La tête, qui paraît grande sur ce petit corps, est intelligente et très belle, les cheveux longs et gris rejetés en arrière, la figure maigre, le menton glabre, une moustache courte et forte, le nez petit et bombé, et des yeux! des yeux superbes, verts, gris, où l'on croit voir tout un coin de Norwège, avec des fjords mélancoliques et des brumes claires. Le regard est sérieux, doux infiniment, avec une expression particulière, à la fois malade, inquiète, enfantinement naïve. L'ensemble révèle la bonté, la douceur, la droiture, une modestie sincère. Une sorte d'horreur de la flatteuse curiosité des foules envers « l'homme célèbre ». Pas la moindre pose, des allures toutes bourgeoises, ne se *sentant* jamais regardé, — chose très rare parmi les artistes, — n'ayant jamais l'air de dire : « Me voilà ; c'est moi. Regardez-moi bien maintenant. »

Au concert organisé à Bruxelles par la Maison Schott frères, le 30 novembre 1889, et consacré à l'audition de ses œuvres, nous avons eu l'occasion de le voir et de l'entendre de près. Grieg prêtait son concours. Placé *tout à côté* du piano, nous éprouvâmes alors une jouissance artistique vraiment inoubliable, et dont, depuis, aucune exécution *publique* d'œuvres de Grieg n'a pu nous rendre le charme délicieux.

En effet, ses compositions pour le chant, pour le piano, ainsi que ses sonates, ne sont pas faites pour les voûtes solennelles et les vastes profondeurs des salles de concert ; elles sont, au contraire, de celles que l'on joue soi-même, ou que l'on savoure, à l'abri de tout voisinage tapageur et remuant, dans la tranquille et artistique intimité d'un salon, au milieu de quelques amis attentifs et recueillis.

Tel nous concevons l'œuvre de Grieg, tel cet œuvre nous apparut, ce soir-là, interprété par le maître lui-même,

avec son jeu incomparablement doux, ému, pénétrant, débordant de sentiment, — sans préjudice d'une grande virtuosité et d'une rare délicatesse.

Il mettait dans son jeu une telle âme, une telle intensité d'émotion, qu'il rentrait dans la salle d'accord rendu, épuisé. Le mal fatal qui le mine lui rend insoutenables les rudes fatigues de la carrière de virtuose, celle surtout de remplir à lui seul tout un programme. Et l'oppression qu'il ressentait le jetant dans un extraordinaire état de surexcitation nerveuse, il parcourait fébrilement la salle d'accord, ne prêtant plus d'attention à rien de ce qui se passait autour de lui, — fixant seulement, de temps en temps, sur l'un ou l'autre, son regard d'enfant, doux et bon, où se lisait maintenant comme une angoisse. Et d'une voix faible, brève, enfiévrée, il répétait sans cesse, en allemand :

« Non! Tout un concert! C'est trop pour moi... C'est trop... Je ne peux pas!... Je ne peux pas!... »

A quelques jours de là, nous eûmes un autre Grieg : le Grieg chef d'orchestre (1). La direction est ferme et rythmée, le geste noble, simple, très large, sans aucune dépense exagérée de mouvements ni aucune contorsion superflue ; autant le virtuose est agité, nerveux, autant le chef d'orchestre est calme, maître de lui-même et de ses exécutants. Signe particulier : une tendance à faire esquisser simultanément aux deux bras le même geste.

Il existe relativement peu de portraits de Grieg, à part quelques épreuves photographiques prises à Bergen, à Londres, un fort beau portrait gravé, intercalé dans le premier recueil des mélodies du maître (édition Pitt et Hatzfeld, à Londres), et divers autres publiés dans des revues musicales : *Neue Musik Zeitung* (juin 1884), *Chorgesang* (août 1891), *Daheim* (avril 1891), etc.

Comme nous l'avons dit, Grieg est et reste l'homme simple et modeste qu'il a toujours été, détestant le bruit, abhorrant l'éclat des ovations, les triomphes de la vogue

---

(1) Concert populaire du 8 décembre 1889.

et de la célébrité. Impossible au biographe de recueillir à son endroit quelques-unes de ces anecdotes, de ces détails qui dépeignent l'homme et soulèvent un coin du voile qui recouvre sa personnalité, — menus faits dont les foules sont si friandes et que les artistes prennent quelquefois tant de soin à répandre.

Pareil sentiment est trop rare pour qu'on n'en soit pas immédiatement frappé comme d'une anomalie extraordinaire chez un grand artiste. C'est bien là l'homme uniquement préoccupé de son art, poursuivant sa voie sans se soucier aucunement du bruit de sa renommée, oubliant, dans sa recherche d'idéal, toute gloire personnelle et détestant d'instinct les flatteuses manifestations de l'admiration publique.

Malgré ce farouche effacement, nous espérons, quant à nous, qu'il voudra bien, eu égard à notre sincère et profonde admiration, excuser le respectueux hommage que nous rendons ici à son génie.





#### IV

**L** est peu d'auteurs qui, avec une œuvre aussi restreinte que l'est encore celle de Grieg, auront acquis une si grande et si universelle renommée. En effet, à l'heure où nous écrivons, Grieg en est à l'op. 54 seulement. Cinquante-quatre œuvres! et pour une période d'une trentaine d'années! c'est peu.

Mais lorsque l'on considère le catalogue systématique de ces cinquante-quatre productions, on est étonné de la variété que le compositeur norvégien a donnée à leur répartition. Toutes les catégories et toutes les combinaisons des compositions vocales et instrumentales y sont représentées, sans préférence appréciable pour l'un ou l'autre genre.

Grieg a composé :

- a) *Pour piano à deux mains* (op. 1, 3, 6, 7, 12, 17, 19, 24, 28, 29, 38, 40, 41, 43, 47, 52, 54, plus la *Marche funèbre*).
  - b) *Pour piano à quatre mains* (op. 11, 14, 22, 35, 37, 40).
  - c) *Pour deux pianos à quatre mains* (op. 51, plus des seconds pianos pour quatre sonates de Mozart).
  - d) *Pour piano et violon* (op. 8, 13, 45).
  - e) *Pour piano et violoncelle* (op. 36).
  - f) *Pour piano et orchestre* (op. 16).
  - g) *Pour quatuor à cordes* (op. 27, 34, 40, 53).
-

h) *Pour orchestre* (op. 11, 46).

i) *Pour chant et piano* (op. 2, 4, 5, 9, 10, 15, 18, 21, 25, 26, 33, 34, 39, 44, 48, 49, plus la *Jeune Princesse* et *Chanson de Solveig*).

j) *Pour quatre voix d'hommes* (op. 30).

k) *Pour baryton, quatuor à cordes et deux cors* (op. 32).

l) *Pour voix de femmes et orchestre* (op. 20).

m) *Pour chœur et orchestre* ou *solî, chœur et orchestre* (op. 23, 31, 50).

n) *Pour déclamation et orchestre* (op. 42 (1)).

Bien que dans toutes ces catégories Grieg ait montré la même facilité, la même inspiration, c'est encore à ses œuvres pour le piano, à ses sonates et à ses *Lieder* que nous donnons la préférence.

Dans les compositions pour piano, tous les genres sont représentés, depuis le badin jusqu'au sévère, depuis la danse et la mélodie populaire jusqu'à la virtuosité, en passant par les inspirations les plus délicates de la poésie lyrique. Tout le monde connaît les cinq séries des *Pièces lyriques* (op. 12, 38, 43, 47 et 52), d'un charme et d'une distinction si rares. A ce même genre appartiennent encore les *Quatre Morceaux* (op. 1), les *Tableaux poétiques* (op. 6), les ravissantes *Feuilles d'album* (op. 28). Quant aux *Humoresques* (op. 6), c'est le modèle du genre; il y a là une verve, un humour incomparables, auxquels vient se mêler tout à coup comme une lassitude de la joie, une insurmontable mélancolie; puis la folle du logis paraît reprendre le dessus et emporte de nouveau le maître aux inspirations joyeuses et fantaisistes.

Le « style ancien » a également requis l'universel talent de Grieg. La *Suite en style ancien* (Holbergh's Suite, op. 40), est des plus intéressantes. Conçue dans le plus pur style classique, avec proscription sévère de tout rythme capricieux et de toute hardiesse harmonique, cette suite révèle cependant l'auteur à chaque mesure. D'où

---

(1) Dans ce rapide aperçu, nous n'avons pas fait figurer les nombreux arrangements et réductions, qui nécessiteraient une classification distincte

vient? On ne sait. Tant il est vrai qu'une véritable personnalité peut se plier à toutes les époques comme à tous les genres sans rien perdre de son cachet!

La *Sonate* pour piano, bien que cataloguée op. 7, semble plutôt dans la toute première manière du maître; et les *Humoresques*, bien qu'antérieures, sont plus nettement personnelles que la *Sonate*; celle-ci est d'ailleurs très belle, surtout le finale, vif et emporté, avec, vers le milieu, un passage en *ut* mineur qui rappelle étrangement la bacchanale du *Tannhäuser*, et le beau *Menuet*, auquel communique une saveur toute spéciale cette opposition entre le premier fragment en mineur, pompeux et lourd, et le second en *mi* majeur, frais et léger, qui semble des appels de lointaines trompettes d'argent.

Le *Concerto* (op. 16) compte parmi les grandes œuvres de Grieg. Quoique conçu sous la visible influence de Schumann, il reste bien personnel; nous aimons surtout à constater l'absence de ces passages de pure virtuosité qui encombrant communément les compositions du genre. Quoique ce concerto soit naturellement la plus difficile des œuvres de Grieg pour le piano (1), chaque trait, chaque phrase entourée des figures accompagnatrices les plus compliquées, tout est parfaitement à sa place; la première partie contient une superbe cadence (2).

Grieg a également écrit des improvisations sur ses propres mélodies (op. 41 et 52). Mais ici nous ne saurions nous dispenser de faire quelques réserves. Nous admettons difficilement, pour notre part, des paraphrases de concert sur ces joyaux mélodiques dont la simplicité n'est pas le mérite le plus mince. Transcrire et *paraphraser* la *Jeune Princesse* pour le piano! Mais, signé de toute autre main, cet arrangement serait considéré comme un crime

---

(1) Dans le catalogue spécial des œuvres de Grieg que l'éditeur Peters a publié, les œuvres de piano se trouvent classées progressivement.

(2) Ce concerto est dédié à Rikard Nordraak; Grieg travaille depuis longtemps à un nouveau concerto, dédié à son ami et interprète M. Arthur de Greef, l'excellent pianiste et professeur au Conservatoire de Bruxelles.

de lèse-art ! On nous objectera les fantaisies de Grieg sur des thèmes populaires ; mais là, le cas est tout autre, ces mélodies étant devenues, dans leur forme variée et paraphrasique, des créations primesautières qu'on devine avoir jailli dans la pensée du maître tout entourées de cette atmosphère harmonique en laquelle il les a définitivement consacrées.

Une des compositions les moins connues et les plus belles de Grieg, en tant qu'elle montre le mieux son ingéniosité, son extraordinaire habileté, c'est la *Ballade* (op. 24, variations sur un thème populaire). C'est superbe d'originalité, de couleur ; il y a là des combinaisons rythmiques, des figures, des enchevêtrements d'une habileté absolument déconcertante, des harmonies inimitables.

Dans les autres œuvres de piano, *Improvisata* (op. 29 (1)), *Danses populaires* (op. 17), *Scènes populaires* (op. 19), paraît la véritable mission artistique du maître : l'idéalisation de l'art du peuple, soit par des paraphrases de mélodies, soit par des compositions dans le style populaire, comme l'op. 19.

Dans la dernière partie de ce travail, nous tâcherons d'examiner de plus près ce côté de la personnalité artistique de Grieg. Bornons-nous, pour le moment, à constater l'intuition merveilleuse qu'il possède du caractère d'un thème populaire, de sa signification la plus profonde, ainsi que de l'observation sagace dont il fait preuve en affectant, dans des créations personnelles comme la *Marche nuptiale* ou le *Sigurd forsalfar*, une allure, un cachet aussi saisissamment national. L'œuvre la plus remarquable produite en ce genre est indubitablement le recueil des *Danses norwégiennes* à quatre mains (op. 35 (2)). C'est là qu'on remarque tout le parti à tirer d'un ou de deux thèmes habilement présentés et développés. Ces *Danses norwé-*

---

(1) La première de ces *Improvisata* rappelle singulièrement, dans sa forme fougueuse et emportée, la seconde *Rhapsodie hongroise* de Liszt.

(2) Les *Danses norwégiennes* ont été récemment publiées pour orchestre, puis pour violon et piano.



*giennes*, avec leur simplicité, leur caractère si primesautier et même si naïf, en dépit des harmonies délicates et des ravissants développements en lesquels les thèmes sont finement sertis, constituent de purs chefs-d'œuvre.

Grieg a écrit également une romance pour deux pianos (op. 51), ainsi que des seconds pianos (pianos d'accompagnement) pour quatre sonates de Mozart. Et ici, de nouveau, nous nous permettrons de faire quelques brèves remarques.

Nous n'avons jamais été, quant à nous, partisan de ces arrangements, de ces altérations, de ces ajoutés faites aux œuvres des classiques, car ces œuvres y perdent toujours de leur intégrité, de leur homogénéité et, en tous cas, de leur physionomie primitive. Et si cette opinion est juste en général, *a fortiori* l'est-elle pour ces sonates de Mozart, par exemple cette ravissante *Sonate en ut* majeur, si merveilleusement belle dans sa simplicité, si tendre dans sa grâce frêle et douce...

Or, malgré la conscience et le soin visible que Grieg a mis à l'adaptation de ces seconds pianos, de trop nombreux passages ont changé d'allure, des harmonies ont été travesties, des accompagnements considérablement amplifiés. Un accord parfait de dominante devient une septième dominante ou une septième de seconde; un triton devient une septième diminuée, etc. A de certains passages de fioritures, Grieg a adapté une mélodie de son cru; il profite de la maigreur harmonique de Mozart, qui souvent laisse un vide énorme entre les deux mains, pour combler ce vide par un accompagnement plantureux; et, dans le finale de la *Sonate en la*, il a introduit des passages qui, traîtreusement, donnent à la bénévole pensée de Mozart de fougueuses allures de *Halling* norvégien. En somme, Grieg a *modernisé* les sonates de Mozart par un accompagnement qui, certes, offre beaucoup d'intérêt, mais, du même coup, enlève au maître de Salzbourg cette simplicité, ce parfum archaïque qui nous charme tant.

Mais passons.

Grieg a composé trois sonates pour violon et piano :

op. 8, 13 et 45. La première, venant immédiatement après la sonate de piano, réalise sur celle-ci un immense progrès dans le sens de la personnalité. Cette sonate « brise le vieux moule », selon l'expression consacrée. Il y a, dans l'*allegretto*, un *tempo vivo* dans ce style populaire que Grieg affectionne et dont la tonalité caractéristique se retrouve dans presque toutes les œuvres du maître. Cette sonate est rapidement devenue populaire en Allemagne, où elle se joue plus fréquemment que les deux autres. Plus belle, cependant, est la suivante, qui révolutionne complètement les formes classiques de la sonate par ses allures libres et fantaisistes : elle commence par une longue phrase en point d'orgue, d'un caractère grave et douloureux, qui aboutit de nouveau à un rythme populaire, une *Springtanz*. L'*allegretto*, une sorte de ballade, est d'une tendresse et d'une poésie des plus pénétrantes.

Quant à la troisième sonate de violon (op. 45, en *ut* mineur), elle est à ranger parmi les œuvres les plus géniales qu'on ait écrites. C'est, à notre avis, l'œuvre de Grieg la plus véritablement *grande*. Du commencement à la fin, c'est merveilleux d'inspiration, de science, d'indépendance. L'art populaire y est, encore une fois, largement mis à contribution, mais avec des harmonies d'une hardiesse et d'une délicatesse admirables. Enfin, ce qui ne contribue pas peu à cette grandeur dont nous parlions plus haut, c'est la simplicité, l'austérité, l'espèce de classicisme dans la modernité qu'on distingue dans le finale. Quand bien même l'auteur n'eût écrit que cette sonate, celle-ci suffirait pour faire passer son nom à la postérité.

Dans le même style est la sonate pour piano et violoncelle (op. 36), bien que moins saisissante, moins passionnée, plus classique. La première partie, notamment, rappelle (1) fortement la partie correspondante de la sonate de piano (op. 7).

---

(1) Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que le premier thème de l'*andante* est exactement le même que celui de la *Huldigungsmarsch* de *Sigurd Førsalfar* à quatre mains (op. 22).

Il existe également de Grieg un quatuor à cordes (op. 27) très intéressant; malgré l'allure carrée et rythmique des diverses parties qui lui donne une couleur assez classique, l'agencement des thèmes, leurs rappels dans plusieurs parties du quatuor font plutôt penser à une fantaisie en quatre parties. Le finale (*saltarelle*) est très travaillé, très difficile; les traits s'enchevêtrent terriblement, compliqués de canons inattendus et d'une grande ingéniosité; il se termine par le rappel du thème de la première partie, très élargi (1). Pour orchestre à cordes, deux improvisations (op. 53), sur des *Lieder* originaux, *A la Norvégienne* et *Première Rencontre*, ainsi que les deux ravissantes *Mélodies élégiaques* (op. 34), qui figurent très fréquemment dans les programmes des concerts d'instruments à cordes et qui ont été composées également d'après deux *Lieder* originaux, faisant partie de l'op. 33; ce sont, pour nous, ces deux petits poèmes, d'un charme indéfinissable, qui portent le plus fortement empreinte la griffe de l'auteur.

Pour orchestre, nous avons la belle ouverture *En automne* (op. 11), œuvre très caractéristique, forte et vigoureuse, sans préjudice de la grâce et de la délicatesse inséparables de toute composition du maître, et qui dominent dans certaines parties (2). Pour orchestre et déclamation

---

(1) La seconde partie (*romance*) commence par un trait identique au premier passage du piano, au commencement du concerto op. 16.

(2) Il y a ici, dans la classification chronologique, une inextricable confusion. Trois morceaux, identiques à quelques mesures près, portent des numéros d'œuvres et des dates de composition ou de publication qui se contredisent manifestement. Il existe : 1° *Herbststurm* (*Orage d'automne*), air faisant partie de l'op 18, et composé en 1865; 2° *Fantaisie* pour piano à quatre mains, op. 11, publiée en 1875 par Rieter-Biedermann; 3° *En automne*, ouverture pour orchestre, op 11, publiée il y a deux ou trois ans dans l'édition Peters. (Ces deux dernières œuvres n'en font en réalité qu'une seule, publiée sous deux titres différents, une fois pour piano, une fois pour orchestre, — puis une troisième pour piano, dans Peters, comme réduction de l'orchestre). Maintenant, laquelle de ces œuvres a été composée la première? S'il faut s'en référer aux numéros d'œuvres, ce serait la *Fantaisie*, op. 11, d'après laquelle aurait été écrit le magistral morceau pour chant *Orage d'automne*,

(mélodrame), *Bergliot* (op. 42). Quoiqu'elle ne soit pas de celles qui révèlent le mieux leur auteur, l'œuvre est émouvante et attirante par l'habileté et le sentiment que l'on y trouve à chaque pas.

Le mélodrame est un genre très difficile, exigeant de la part de l'auteur une délicatesse et une subtilité peu communes. En effet, si la musique et la déclamation sont menées simultanément, l'une s'exerce sur l'auditeur aux dépens de la puissance expressive de l'autre ; si, au contraire, on procède par la succession de fragments alternatifs, le poème d'une part, la musique, de l'autre, se trouvent séparés, hachés, morcelés, sans suite. Grieg tourne très habilement ces difficultés. Pendant presque toute la durée de l'œuvre, la musique est coupée par la déclamation, mais de si ingénieuse manière que le discours musical a beaucoup de suite. Plus loin, pendant la marche funèbre qui termine le mélodrame, la déclamation est soutenue par la musique, mais ne souffre point de cette simultanéité, la musique perdant intentionnellement de sa prééminence et paraphrasant des motifs déjà exposés antérieurement. Dans cette dernière partie, l'auteur a poussé la précaution jusqu'à rythmer le texte syllabe par syllabe. En résumé, l'œuvre est superbe de sentiment et d'émotion, et digne du maître en tous points (1).

Nous abordons enfin la série des compositions vocales de Grieg, — chant avec piano, chant avec accompagnement symphonique.

---

op. 18. Ceci, cependant, nous paraît assez invraisemblable, le discours musical de ce dernier air suivant de très près le texte du poète Richardt, — relation difficile à obtenir dans l'adaptation après-coup d'une composition instrumentale à un texte donné, tandis que la réduction, au piano ou à l'orchestre, d'un morceau vocal, se fait tout naturellement.

(1) A citer deux singulières ressemblances avec des thèmes wagnériens de l'*Anneau du Nibelung*. D'abord, page 8, ligne 3, une altération en mineur du thème triomphal du prélude, et qui rappelle la sombre fanfare de la Malédiction de l'anneau ; puis, page 17, lignes 1-2, une sorte de thème de l'Interrogation au Destin.

Grieg n'a pas écrit beaucoup moins d'une centaine de *Lieder*, airs, etc. (1), et presque tous sont à citer. Quel sentiment! quelle fraîcheur! quelle inspiration! La *Jeune Princesse*, la *Chanson de Solweig*, *Celle que je vis* (*Souvenir*), conçues dans le plus pur style populaire scandinave, avec une fidélité d'imitation, une grâce naïve admirables.

La *Berceuse*, le *Rêve d'enfant*, *Je l'aime*, le *Cœur du poète*, *Dans la saison des Roses*, la *Neige de Noël*, *Pluie de printemps*, d'une poésie si tendre et si pénétrante, d'une si parfaite union de la musique avec le sens des paroles; *Garde, l'ami, ton conseil*; *Orage d'automne*, le *Train des amours*, *Vogue et vague*, *L'as-tu vu? Bonjour, jouvencelle*, avec leur allure libre et emportée, débordante de jeunesse, de vie et d'entrain; le prélude de *Aus Fjeld und Fjord*, d'une grandeur et d'une force toute wagnérienne; le *Vieux Conte*, le *Rossignol discret*, d'une grâce archaïque inimitable, telle une de ces cassettes fragiles et mièvres, d'où s'exhale comme un parfum fané...

Et tout! tout! Plus loin, nous verrons les divers caractères de la romance de Grieg. Pour l'instant, constatons simplement, en la regrettant, l'ignorance dans laquelle le public en général se trouve encore quant à la plupart de ces petits chefs-d'œuvre (2); les deux derniers recueils, notamment, op. 48 et 49 (édition Peters, nos 2435 c et 2436 c), ne sont connus que des artistes et de quelques délicats.

Les *Lieder* de Grieg ont été écrits sur des textes de poètes scandinaves et allemands, mais non point alternativement ou au hasard. On remarque, au contraire, que, les

---

(1) Les éditeurs Pitt et Hatzfeld, à Londres, ont publié, en une très jolie édition en deux recueils 'texte anglais et norvégien', quarante-trois mélodies de Grieg, parmi lesquelles un certain nombre élaguées dans les recueils de l'édition Peters.

(2) Ici, la confusion chronologique est bien plus grande encore que pour l'œuvre citée plus haut. Qu'on en juge: l'op. 15 comprend: *Tendresse* (1863), *Rêve d'enfant* (1868) et *Deuil de mère* (1870); or, *Orage d'automne*, catalogué op. 18 et daté 1865, serait donc *postérieur* à l'op. 15, bien que composé à une date *antérieure*?

premières œuvres vocalés composées d'après des poètes allemands, la même évolution qui se fit ensuite dans la pensée du maître, quant à la « nationalisation » de son génie, l'incita également à écrire ses *Lieder* d'après les vers de poètes scandinaves. En effet, les *Lieder* des op. 2 et 4 portent comme noms d'auteurs Chamisso, Heine, Uhland, — trois Allemands. A partir de l'op. 5 jusqu'à l'op. 48, toutes les poésies sont signées des noms les plus célèbres de la poésie scandinave : Andersen, Bjørntjerne Bjørnson, Henrik Ibsen, Munch, Winther, Richardt, Moe, Paulsen, Janson, Monrad, Drachmann, Bruun. Enfin, le musicien semble se rappeler ses premiers poètes et leur fait momentanément retour dans l'op. 48, où nous ne trouvons que des noms allemands : Heine, Geibel, Uhland, Walther von der Vogelweide, Goethe, Bodenstedt. Puis, avec l'op. 49 (six *Lieder* du Danois Drachmann), nous retournons aux poètes du Nord.

Après Drachmann, — dont les poésies ont une si étrange saveur, rehaussée encore par la nébubosité d'idées vagues, incomplètes, à peine indiquées, — c'est l'Allemand Henri Heine avec Andersen, — le Heine scandinave, qui ont fourni à Grieg le plus de thèmes à ses délicates inspirations ; ils ont, d'ailleurs, avec le maître norvégien, de secrètes affinités d'âme, et ce sentiment intime et tendre, cette espèce d'attendrissement sur tout, cette délicatesse, cette originalité et cette exquise distinction sont communs au musicien et aux deux poètes. Puis viennent le grand poète Bjørntjerne Bjørnson, aux concepts plus larges, et le fameux dramaturge Henrik Ibsen, dont les poésies portent, nettement marqué, le cachet de mysticisme, de pessimisme et de profondeur philosophique qui distinguent le créateur des *Revenants* et d'*Hedda Gabler*.

Avant d'entamer l'examen des œuvres vocales-symphoniques, nous voudrions encore dire quelques mots des traductions des romances de Grieg.

Après la publication, en allemand, des premiers « albums », parut, en français, un choix de six des meilleures mélodies de Grieg, traduites par M. Frank Vander-

stücken (édition Peters, 466 *z*) ; ensuite, un album de douze mélodies (édition Peters, 466 *v*), traduction de M. Tranchant ; dans ce dernier album, se trouvaient déjà des mélodies du premier recueil, traduction Vanderstücken. C'est seulement alors qu'on a entrepris une traduction systématique des albums, d'après les textes originaux, traduction qui fut confiée à M. Victor Wilder. Parurent ainsi successivement les volumes I et II ; l'album traduction Tranchant devint le volume III de la série, quoique ne contenant pas toutes les mélodies du volume III allemand. Lors de l'exécution de *Bergliot* à Bruxelles, au Concert populaire du 8 décembre 1889, avec M<sup>me</sup> Marie Laurent, M. L. de Casembroot, secrétaire au Conservatoire de Bruxelles, traduisit, toujours pour l'éditeur Peters, le poème de Bjørntjerne Bjørnson. Enfin, les deux derniers albums de romances, op. 48 et 49, ont reçu une traduction de M. V. Wilder (édition Peters, 2435 *c*, 2436 *c*).

Les traductions de M. Vanderstücken sont d'une valeur assez inégale. Celle de la *Jeune Princesse* est incontestablement la meilleure :

La jeune princesse, du haut du donjon,  
Entend du berger l'amoureuse chanson...

Bien préférable est cette version à celle de M. Wilder :

La dame est assise au perron du château,  
Le pâtre *improvise* au penchant du coteau.

D'autre part, la version de M. Wilder est bien supérieure à celle de M. Vanderstücken dans la mélodie intitulée par l'un : *Chantons la saison des roses*, et par l'autre : *Printemps, amour*. Voici les premiers vers de la version Wilder :

Chantons la saison des roses !  
Bientôt les voilà décroches ;  
Chantons la saison des roses  
Qui vont parfumer la brise  
D'un souffle qui trouble et qui grise.

Combien plus plate et plus vieillie de forme est la traduction de M. Vanderstücken!

Printemps, je te dédie  
Mes chants pleins d'harmonie...

Quant aux versions françaises de M. Tranchant, on ne saurait assez les déplorer; qu'on en juge par les extraits suivants :

L'ABSENTE

Hier, dans la maison,  
Tout, à l'unisson,  
Semblait nous sourire...

LE CYGNE (Ibsen)

Cygne splendide,  
Quand, d'un air *placide*,  
Sur l'onde limpide,  
*Fier il se guide!*

La charmante mélodie *Et Syn* est surtout fortement malmenée par la traduction de M. Tranchant. La même mélodie avait déjà été traduite, — et fort bien, — par M. Vanderstücken. Voici les premiers vers de la version de ce dernier :

SOUVENIR

La jeune beauté  
Qui m'a dérobé  
Mon âme pleine de tendresse,  
Objet des amours,  
Je la vois toujours,  
J'y pense et j'en rêve sans cesse.

Cette traduction présentait surtout l'avantage de s'adapter parfaitement au rythme et au caractère de la mélodie.

Voici maintenant les vers correspondants de la traduction de M. Tranchant :

CELLE QUE JE VIS

Qu'elle était gentille,  
Cette jeune fille



Que je vis au bal, cette nuit !  
Sa beauté charmante,  
Sa grâce décente,  
Tout, en elle, m'avait séduit.

Ce n'est qu'en lisant la mélodie de Grieg avec les deux traductions que l'on s'aperçoit des graves défauts de la dernière. Cette mélodie, dans le style populaire, est d'un rythme très net et décidé, d'un caractère naïf, sauvage, âprement douloureux. Or, outre que cette évocation du bal, ces expressions : *gentille, grâce décente*, s'accordent assez mal avec ce caractère, M. Tranchant a supprimé la très importante note d'appui qui commence le *Lied*, sur le troisième temps de la première mesure ; en revanche, il a ajouté quantité de notes à la division musicale de Grieg, de manière à éteindre complètement l'éclat de ce rythme vigoureux ; enfin, les syllabes muettes qui terminent cette rime féminine :

Qu'elle était gentille,  
Cette jeune fille,

éclatent maladroitement sur la note culminante du passage qui se répète, identique, à chacun des deux vers (1).

Les traductions de M. Wilder pour les autres mélodies sont très bien faites, dans ce genre libre, fantaisiste et un peu osé, familier à l'auteur, et qui lui sied si bien. Les deux derniers *Albums* (op. 48 et 49) sont particulièrement bien réussis. A citer encore, la traduction de *Bergliot*, de M. de Casembroot. M. de Casembroot a très artistement saisi le caractère rude, primitif, du superbe poème de Bjørntjerne Bjørnson, et il s'est efforcé d'être pareillement simple et sobre. Nous regrettons seulement qu'il n'ait pu communiquer à sa prose cette sauvage grandeur qu'il eût fallu, et

---

(1) Si nous nous sommes appesanti si longuement sur cette traduction, c'est parce qu'elle nous paraissait un exemple frappant de l'influence fatale qu'une version défectueuse exerce sur la mélodie en en dénaturant les caractères les plus essentiels.

dont Leconte de Lisle possédait à un si haut degré le merveilleux secret; et, certes, l'auteur des *Poèmes barbares* n'eût jamais écrit de phrases comme celle-ci, où la simplicité confine à l'obscurité : « Ta paix (1) va réjouir le corbeau mangeur de cadavres ».

Une œuvre des plus curieuses et des plus intéressantes, c'est l'*Album de chœurs pour voix d'hommes*, sans accompagnement, dans le mode populaire (op. 30). Ce sont douze chœurs minuscules, de petits joyaux. Qu'on est loin des orphéoniques cantates et « chœurs imposés ! » Mais aussi quelles énormes difficultés de rythmes bizarres, d'intonations, d'intervalles périlleux, de modulations scabreuses ne trouve-t-on pas dans ces petites choses ! Il faut une phalange de véritables artistes pour chanter ces chœurs, que Grieg semble avoir composés sans aucun souci de la difficulté, tout comme s'il écrivait pour des instruments. Presque tous ces chœurs sont écrits pour baryton solo avec accompagnement de chœur; c'est là une forme neuve et très heureuse, avec laquelle l'auteur arrive à des effets extraordinaires. Le plus souvent, le chœur redit les paroles du soliste, ou répète pendant quelques mesures les mêmes paroles, en un murmure vague et harmonieux (2).

Ces œuvrettes sont de différents genres; *Schøn Toræ*, d'une exquise délicatesse, qui fait penser à la *Vierge à la crèche* de César Franck; un *Halling* chanté, avec des onomatopées criardes (3), sur un thème qu'on retrouve dans la seconde partie de la première *Danse norvégienne*, op. 35; le *Kindertied*, très amusant, sur un texte drôlatique, avec un « miau » qui revient en note d'agrément, comme un strident cri de joie; *Geli ich am Abends aus*, vrai chœur de buveurs, de franche allure et très

(1) *Ta paix*, la paix que tu devais conclure.

(2) Cela revient à dire des chœurs à cinq voix. Nous ferons observer qu'il est d'usage, au Danemark et en Norvège, d'exécuter dans les églises des motets à cinq voix.

(3) Un autre *Halling*, le n° 4, est bâti sur un thème qui se trouve dans le recueil de Lindemann, déjà cité, sous ce titre : *Halling avec chant* (n° 150)

animé; *Seht den knut*, simple et enjoué, — tout cela mêlé d'harmonies absolument inédites, plein d'une science qui se dissimule derrière la verve et la fantaisie. L'impression qui s'en dégage au premier abord est une invincible horreur de la banalité : c'est certes, dans l'œuvre de Grieg, le recueil le plus étonnant et le plus original qui soit.

Intéressant également, quoique assez pâle dans l'ensemble, le *Solitaire*, pour baryton solo, orchestre à cordes et deux cors (op. 32), d'après un vieux poème norvégien. Nous préférons de loin *A la porte du cloître*, pour voix de femmes (soli et chœurs) et orchestre (op. 20), d'après un fragment du drame de Bjørnson *Arnlfot Gelline* (1). C'est une sorte de ballade dans le mode populaire, se composant d'un récit dialogué qui se répète à plusieurs reprises avec quelques variantes, et aboutit à un chœur final de fort bel effet. *Landkennung* (op. 31), pour soli, chœurs et orchestre, d'après une pièce de Bjørnson, est conçu dans une forme identique, mais avec une véritable grandeur, un caractère épique et triomphal. On a la sensation d'un irrésistible et enthousiaste entraînement, une ardeur à la fois religieuse et guerrière. Le chœur est traité magistralement, avec des harmonies larges et simples; encore une fois, l'œuvre rappelle involontairement à l'esprit les ballades populaires et héroïques.

La suite *Peer Gynt*, pour orchestre (op. 46), a été tirée d'une composition plus vaste, pour soli, chœurs et orchestre (op. 23 (2)), écrite d'après le poème dramatique *Peer Gynt* de Ibsen.

Ce poème est l'une des œuvres les plus curieuses et les plus étonnantes que nous connaissions. On n'y retrouve aucun des caractères de logique, de fermeté, d'observation âpre et impitoyable qui distinguent le grand dramaturge, mais, en revanche, une fantaisie, un caprice déroutants. Le monde réel et le monde surnaturel, la Norvège, le Maroc et l'Égypte, le douloureux et le gro-

---

(1) La traduction française, assez bonne, est due à M. Vanderstücken.

(2) Inédit.

tesque, le grave et le badin, le vraisemblable et surtout l'in vraisemblable, tout s'y heurte confusément. Cependant, Ibsen lui-même a déclaré que Peer Gynt, le héros de l'épopée, était la « personnification du peuple norvégien ». Ce qu'il y a de certain, c'est que, dans l'œuvre, certaines pages surgissent, splendides de grâce et de sentiment. Tel est le poème pour lequel Grieg a écrit de la musique de scène, dont a été extraite la suite bien connue, — si connue que nous n'avons pas à nous y attarder longuement. Primitivement assez considérable, elle a encore été réduite par l'éditeur; elle ne se compose plus actuellement que de quatre morceaux; mais, telle qu'elle est, quel chef-d'œuvre! Quoi de comparable, comme fraîcheur, comme sentiment, à cette délicate inspiration : *le Matin*? Le morceau le plus original et le plus remarquable de la suite est celui qui la termine : *Dans la halle du roi de montagne*. Un thème unique le compose, mystérieusement exposé par les basses, d'une allure lourde et pesante; puis, montant peu à peu, s'enflant graduellement, pressé de plus en plus, pour arriver insensiblement à une ronde furieuse, désordonnée. Ce n'est pas la danse légère et aérienne des diaphanes esprits du *Songe d'une nuit d'été*, ou la ronde gracieuse des sylphes qui, par les chaudes nuits d'été, tournent silencieusement sous la clarté de la lune, au-dessus des herbes immobiles; c'est la danse lourde et impétueuse des sombres esprits du Nord, des Kobolds farouches qui tourbillonnent en masse compacte et pesante, aussi nombreux et aussi ternes que les flocons de neige qui les entourent, enveloppant de leurs cercles confus la grande marmite où bout la soupe de Noël.

Il nous reste à parler d'*Olav Trygvason* (op. 50), quelques scènes du drame inachevé de Bjørntjerne Bjørnson, pour soli, chœurs et orchestre, — l'œuvre la plus considérable de Grieg, avec le *Peer Gynt* original (1).

---


(1) *Olav Trygvason* a été récemment traduit par M. Wilder. Cette traduction est fort bien faite.

C'est une œuvre complexe, hétérogène, dont le caractère se dérobe et que des lectures répétées ne suffisent pas encore à classer. Il y a là, avec des harmonies et des modulations d'un raffinement tout moderne, des ensembles et surtout des finales qui sont bien dans le goût classique, la coupe ancienne de l'opéra. Les chœurs sont superbement harmonisés; quant aux soli, ils se développent, tantôt selon la formule traditionnelle de l'air, pour se découper ensuite en récitatifs amples et larges, d'après les principes wagnériens, — sans que, pour cela, ils rappellent en rien les types mélodiques du maître de Bayreuth.

Malgré la beauté de ce fragment de l'œuvre inachevée de Bjørnson, il faut avouer que, considéré au point de vue d'un texte musical, il offre plus d'une défectuosité; la tonalité en est assez monochrome, et, surtout, il contient des longueurs que certaines reprises introduites dans les chœurs par le musicien ne font qu'accentuer. L'œuvre musicale se ressent de ces défauts; elle reste continuellement farouche, sombre, même dans les explosions de joie et de triomphe. Le commencement, avec les invocations du prêtre, que suivent les répons de la foule; — sorte de litanie païenne, — et les imprécations de la prêtresse, ont beaucoup de caractère et de grandeur. Prise dans son ensemble, c'est une composition de grande allure, prouvant amplement que son auteur, habile ouvrier en subtiles délicatesses, sait, quand il le veut, s'élever à toutes les hauteurs.

Tel est, en résumé, l'œuvre de Grieg; œuvre vaste à la fois et restreint; restreint par le nombre relativement faible d'*opéra*, mais vaste par la diversité, la variété des différents genres que le musicien a cultivés.





**A**INSI que nous le disions plus haut, le plus grand titre de gloire de Grieg est, sans contredit, son identification profonde au génie musical de son pays. C'est elle qui lui marquera dans l'histoire de la musique une place si enviable et si distinguée.

Au point de vue de la musique populaire, les musiciens peuvent se ranger en trois catégories nettement tranchées.

Certains génies, — tels Beethoven, Wagner, — s'isolent dans leurs conceptions purement personnelles, trop hautes et trop hautainement spirituelles pour se commettre avec la familière muse populaire. D'autres, ainsi Mozart, Haydn, Mendelssohn, Schubert et, derrière eux, Chopin avec toute l'école romantique, écoutent complaisamment ses chansons et ses *Lieder*, rêvent et rient avec elle, — et de cette fréquentation gardent une impression peut-être involontaire et insoupçonnée, mais qui s'impose, victorieuse et indéracinable, dans leur propre génie. Il y a enfin une troisième catégorie de musiciens, — comme Borodine, Liszt, — qui incarnent, pour ainsi dire, l'art populaire de leur race. Ils sont *tout pleins de lui*, de même que, par un revirement involontaire et curieux, il semble *tout plein d'eux*, et paraît s'attribuer comme créations spontanées de l'universelle intelligence populaire ce qu'eux seuls ont créé.

Patriotes, vraiment de leur pays par leur caractère, leurs aspirations, saisissant avec une délicatesse et une subtilité merveilleuse la psychologie de leur art populaire, ils mettent dans leurs œuvres, — la musique n'est-elle pas l'art le plus vibrant, le plus malléable, le plus apte à exprimer une impression fugitive? — tout ce que leur oreille a entendu, tout ce que leur intelligence a pénétré, tout ce que leur cœur a senti de manifestations du génie national. C'est une sorte de mission très spéciale, mais vraiment noble, et sa portée artistique est immense.

La musique populaire, telle qu'elle sort, sous forme de danse et de *Lied*, de la cervelle enfantine du peuple, nous apparaît fruste, abrupte, rude, dénaturée par des variantes, échevelée ou étranglée parmi les beuveries et les carnivals, et, qui pis est, nous déroband son caractère intime, sa physionomie spéciale et fuyante, que, seul, un enfant du pays est à même de saisir.

C'est en élevant les conceptions collectives d'une race à la hauteur de l'œuvre d'art qu'on en rend tangible à tous le caractère intime et privé; l'œuvre d'art est, surtout, une expression *universelle* du génie. Mais de quelle fragilité, de quelle délicatesse ne sont pas l'originalité, la couleur locale d'une chanson ou d'une ronde populaire! Comment la dégrossir, la débroussailler, la rendre présentable? Et, d'autre part, comment la briser à l'étiquette, aux bonnes manières de l'harmonie sans lui enlever totalement son cachet primitif, sans contrarier son rythme d'un accompagnement banal? Et quelle sera, dans tout ceci, la part du musicien? Comment accommodera-t-il toutes ces exigences avec les caprices et les fantaisies de sa propre inspiration? Epineuses questions!

Ceci amènerait une interminable digression sur la *Paraphrase du thème populaire* en général, — digression dans laquelle nous éviterons soigneusement de nous lancer. Contentons-nous de constater que ce n'est pas seulement de l'authenticité des thèmes et de leur plus ou moins abondante superposition que dépend la véracité d'une œuvre de ce genre, mais encore et surtout de la couleur

générale du morceau, de la sincérité de l'accent local que l'auteur aura su introduire dans les développements de son cru et le style de sa rhapsodie.

Liszt, dans ses *Rhapsodies hongroises*, Saint-Saëns, avec sa mélancolique *Rhapsodie d'Auvergne*, Max Bruch, dans son *Kol Nidrei*, Balakirew, avec son étonnant *Islamey*, ont créé de véritables modèles, des œuvres qui resteront, tant à cause de leur valeur propre que comme documents d'histoire musicale.

Mais Grieg les dépasse tous ; aucun d'eux n'atteint la conviction et l'aisance qu'il met dans ses paraphrases ; aucun d'eux non plus n'est aussi profondément pénétré de couleur locale. Celle-ci a pris une telle importance dans son œuvre qu'elle le remplit tout, et que, dans certaines compositions où aucune volition de couleur locale ne transparaît ni n'est même opportune, des fragments entiers rappellent tels types et telles figures de la mélodie populaire scandinave.

Par quels procédés suggestifs atteint-il ce degré extraordinaire de vérité ? Ceci est difficile à dire. On peut bien trouver et préciser telle formule, tel rythme ; mais, comme nous le disions plus haut, le véritable *criterium* de ces œuvres ne git pas dans des reproductions purement rationnelles et électives, mais dans quelque chose de plus profond et de plus ému, dans une affinité naturelle et instinctive entre l'auteur et cette musique populaire, affinité qu'on sent sans pouvoir l'expliquer, dont on voit les effets sans en discerner les moyens d'expression.

Dans les transcriptions et les paraphrases de Grieg, on constate un singulier respect pour le thème populaire qu'il transcrit ; celui-ci est, le plus souvent, conservé dans son intégrité, sans qu'aucune note y soit retranchée ou ajoutée (1) ; ce thème plane, pour ainsi dire, au-dessus de l'accom-

---

(1) Liszt, que nous citons plus haut, ne possédait en aucune façon ce respect de l'œuvre à transcrire. Tempérament fougueux et trop préoccupé d'une vision tout intérieure, il brisait son modèle pour le refaire après ; il dérangeait merveilleusement bien, mais il dérangeait, tout en laissant à son



pagement, et ressort parfaitement de l'enveloppe harmonique dont l'auteur l'entoure ; mais quelle harmonie ! Il semble que le génie inventif du maître, forcé à l'asservissement à une pensée déjà créée, se venge en bousculant le thème dans un affolement désordonné d'harmonies audacieuses, bizarres, fantastiques, dans de chaotiques combinaisons de rythmes frénétiques. Et le thème ressort toujours, net et clair, comme une flamme dans le brouillard. Il fallait, d'ailleurs, toute la richesse d'inspiration de Grieg pour créer des œuvres telles que la quatrième *Danse norvégienne* (op. 35), où deux thèmes très courts, d'une rudesse et d'une naïveté très primitives, suffisent à l'auteur pour ciseler un véritable joyau.

Parmi les formules dont nous parlions plus haut, il faut compter naturellement toutes celles, mélodiques et rythmiques, qui caractérisent la musique populaire scandinave : rythmes nets et persistants, thèmes courts, brefs, d'une ou deux mesures seulement, exposés, puis repris avec certaines altérations et des divisions musicales doubles. Nous avons fait remarquer la fréquence, dans la musique populaire, des modulations descendantes, par exemple, de la chute de la septième sensible à la quinte ; cette dernière particularité se traduit, chez Grieg, par une figure harmonique que sa fréquence rend curieuse : c'est la résolution de l'accord de septième au troisième renversement (quarte, septième et neuvième), la note sensible (septième) descendant à la sixte et se résolvant sur la quinte au lieu de monter d'un demi-ton, c'est-à-dire de faire sa résolution sur la tonique (1). Cette résolution, qui correspond si bien à la particularité que nous signalions dans la musique populaire, et que, dans une leçon d'harmonie, on ne manquerait pas de considérer comme fautive,

---

thème, il faut en convenir, son caractère propre. En tous cas, les thèmes qu'il a respectés sont rares. (La *Rachocky-Marsch*, — 15<sup>e</sup> rhapsodie, — est du nombre.) Même et surtout dans les transcriptions d'opéras, il travestissait entièrement la pensée de l'auteur.

(1) Soit, par exemple, en *do*, l'accord : *fa*, *SI*, *ré*, se résolvant comme suit : *mi* (LA), *SOL*, *do*, au lieu de la résolution habituelle : *mi*, *DO*, *do*.

se rencontre presque à chaque pas dans l'œuvre de Grieg ; citons seulement, en manière d'exemple, les dernières mesures de la sonate op. 7, *Huldigungsmarsch* de *Sigurd Jorsalfar*, *Un cygne* (op. 25, n° 1), *Ballade* (op. 24) : « C'était par un beau soir d'été » (op. 26), *cantabile* de la *Danse norvégienne* op. 35, n° 1, *In der Heimath* (op. 43, n° 3), etc., etc. Cette figure, que Grieg ne se lasse pas de répéter, est, employée par lui, d'un effet charmant, d'une douceur exquise, et la suppression de cette simple note enlèverait même toute leur poésie aux cadences parfaites où elle se trouve introduite.

Tout ce que nous venons de dire du maître norvégien, en tant que transcritteur et interprète de la muse musicale scandinave, s'applique également lorsque l'on considère simplement sa personnalité propre, — tant ces deux caractères de son génie sont étroitement unis. Quand nous aurons fait remarquer encore la fréquence des chants à l'unisson, — la basse avec la partie la plus élevée, — la répétition de telles harmonies, la suppression habituelle de certaines notes dans les modulations descendantes, — par exemple, la seconde et la sixte (1), — nous aurons noté à peu près tout ce qui, dans le style de Grieg, pourrait se placer sous cette rubrique étroite de *formule*. Qu'on ne s'étonne pas de ce mot, souvent pris en mauvaise part. Il est évident que, lorsqu'une personnalité est aussi nettement originale et unique, elle ne le doit pas seulement à une inspiration en dehors de toute banalité ou platitude, mais aussi à certaines figures, à certaines harmonies préférées, profondément originales elles-mêmes, mais qui reviennent irrésistiblement sous la plume de l'auteur, lequel les sait bien à lui, et finissent par devenir, — si l'on veut nous permettre une comparaison un peu osée, — comme les *tics* de sa personnalité artistique.

Dans le domaine de la sonate, les compositions de Grieg correspondront inévitablement à une évolution. Dans la

---

(1) Ceci rapproche de nouveau Grieg de la musique populaire, où cette particularité se remarque fréquemment.

sonate, — la forme musicale la plus carrée, la plus sanglée en des règles étroites, la plus froidement cérémonieuse, il a introduit l'inspiration spontanée et franche, l'expression d'un état d'âme, la fantaisie et le caprice dans les expositions et les développements, la liberté enfin.

Cette liberté d'esprit, qui donne à toutes ses œuvres une allure d'improvisation, est d'ailleurs une des qualités dominantes de Grieg. Nous l'avons signalée dans les *Pièces lyriques*, dans cet étonnant *Album de chœurs pour voix d'hommes*, nous la signalerons encore dans les *Lieder*. Sans se soucier aucunement des difficultés techniques et surtout harmoniques, il va, va à travers tout; pas de vocalises, certes non! mais des rythmes endiablés, comme dans « L'as-tu vu s'en aller?... » des tenues énormes, — voyez « Vogue et vague », et surtout ce que Berlioz appelle, très improprement, en parlant de Wagner, des « intervalles biscornus »; il faut dire que Berlioz entend par là ces passages enharmoniques difficiles à saisir, très fréquents chez le maître de Bayreuth, et où la voix passe d'un ton diésé en un ton bémolisé et réciproquement, ou se lance par de scabreuses successions de doubles dièses, de doubles bémols, etc. Qu'aurait donc dit Berlioz en lisant, par exemple, l'une des mélodies citées plus haut : « L'as-tu vu s'en aller?... »

Mais est-il bien juste de qualifier « biscornus » des passages simplement difficiles ou périlleux? Nous ne voyons, nous, d'intervalles biscornus que les intervalles fautifs, et en dehors de ceux-là, aucune autre sorte. A notre avis, tout intervalle ne dépassant pas l'étendue de la voix est chantable... à une condition cependant : c'est que le chanteur soit *musicien*.

Grieg écrit pour les voix absolument comme pour un instrument quelconque; de là ces fréquentes difficultés d'intonation, qu'un accompagnement très symphonique vient plutôt compliquer (1). La même liberté préside aux

---

(1) C'est peut-être à ces difficultés qu'il faut attribuer la singulière et absolue indifférence des chanteurs et cantatrices pour certains *Lieder*, qui comptent cependant parmi les meilleurs.

relations mélodiques du chant et de l'accompagnement. L'indépendance de l'un vis-à-vis de l'autre provoque souvent de ces tenues de la voix prolongées encore, cependant que l'harmonie de l'accompagnement a déjà changé et amène ainsi certaines terribles dissonances (1), comme dans *der Bursch* (op. 33), où, pendant tout un temps, et dans un mouvement lent, un *mi* dièse du piano correspond à un *fa* dièse de la voix; mais le cas est rare.

Outre toutes ces particularités qui forment, si l'on veut, la *manière* de Grieg, il possède encore certains caractères bien à lui, plus profonds, plus difficilement déterminables, mais dont on ressent vivement le charme, l'indéfinissable douceur, et qui relèvent plus directement de son tempérament d'artiste. Peu d'auteurs ont égalé cette fraîcheur d'inspiration, cette jeunesse dont déborde son œuvre. Dans certaines catégories de ses compositions, il y a, en outre, un imprévu, une audace et un laisser-aller qui révèlent une espèce d'emportement primesautier, une soif de liberté et d'intransigeance révoltée; on se le figure se jouant de la tablature, jonglant avec les règles, tout cela avec une incomparable maëstria, une sorte d'insouciance géniale et gamine, — qui est, au fond, une habileté consommée. Et, en d'autres moments, quelle tendresse et quelle poésie, et quel sentiment! Quelle est la *Romance sans paroles* de Mendelssohn, le *Nocturne* de Chopin où l'on trouvera l'intensité d'expression de tel *andante* de sonate, de telles petites rêveries des *Pièces lyriques*? Et quelle romance de Massenet ou de Gounod où vibre une âme aussi élevée et aussi lyrique que dans cette quantité de *Lieder*, — je ne veux pas citer, car je les citerais tous? Et puis encore, quelle extraordinaire souplesse de talent, lorsque l'on considère cette diversité d'œuvres tout à fait rare! Nous ne voyons guère, quant à nous, que certaines œuvres de musique de chambre, — trios, quintettes, etc., — dans lesquelles le maître n'a pas donné sa mesure.

On se figure difficilement, d'après *Olav Trygvason*, ce

---

(1) Ceci également se retrouve parfois chez Wagner.

que serait un drame de Grieg; en effet, ce fragment de l'œuvre inachevée de Bjørnson devient plutôt, mis en musique, une « scène lyrique », une sorte de mélodrame à la mode antique. En tous cas, pour donner une idée des principes de Grieg quant au théâtre, nous mentionnerons une de ses convictions artistiques qui ne laissera pas d'étonner un peu : il est admirateur passionné de Wagner, ardent partisan de ses réformes. Oui ! lui ! le tempérament essentiellement mélodique, le doux rêveur, le charmant créateur de tant de petites choses ravissantes et gracieuses, eh bien, c'est un infâme wagnérien ! Et c'est ici que se montre, d'une façon véritablement frappante, toute la robuste originalité, la personnalité si vivace de Grieg. Dans tout son œuvre, nous n'avons trouvé que quelques mesures où se perçoive, — mais combien nette et tangible ! — la trop puissante influence du maître de Bayreuth : c'est le prologue de *Aus Fjeld und Fjord* (op. 44). Hormis cette page où se sent une latente ivresse de « faire du Wagner », de s'abandonner à une irrésistible attraction que l'on repousse d'ordinaire et que l'on s'interdit sévèrement, pas une œuvre de Grieg ne trahit ce penchant. Attiré comme tant de modernes vers cette absorbante personnalité, il a voulu se raidir et rester lui-même.

Se rappelle-t-on cette amusante conversation entre un « Prix de Rome » et un « Vieux Wagnériste » (1) ?

LE PRIX DE ROME. — ..... Etudions l'homme nouveau, approprions-nous son génie, sa manière.....

LE VIEUX WAGNÉRISTE. — Arrêtez ! Si vous ouvrez dans cette pensée une seule partition de Richard Wagner, fût-ce *Lohegrin*, fût-ce le *Vaisseau-Fantôme*, vous êtes perdu pour la musique française. *Dans le domaine de l'art, on n'égale qu'à la condition de différer*, et, en outre, de tous les modèles que vous pourriez vous proposer, Richard Wagner est précisément le plus dangereux. »

Comme c'est vrai ! Et combien d'auteurs qui, au lieu de

(1) CATULLE MENDÈS, *Richard Wagner*, page 277.

suivre le réformateur dans l'application des grands principes posés par lui, tout en gardant intacte leur personnalité et surtout leur nationalité artistique, — tel d'Indy avec *Wallestein*, — se sont ingénies à une imitation étroite et servile, n'aboutissant ainsi qu'à de ridicules pastiches! Ainsi n'a pas fait Grieg; adoptant ardemment la liberté d'allure, les audaces harmoniques et, dans ses *Lieder*, l'expression fidèle de la poésie par la musique, tous principes de l'école nouvelle, il a su parfaitement rester lui et, du même coup, rester véritablement national.

On peut facilement se faire une idée de l'indépendance du talent de Grieg en lisant ses œuvres dans l'ordre chronologique. Nous avons eu la curiosité de le faire : c'est à peine si les toutes premières œuvres, écrites cependant au commencement de sa carrière d'artiste, au sortir du Conservatoire, où l'influence de Mendelssohn devait alors régner sans partage, ensuite auprès de Niels Gade, presque sous l'œil du maître danois, — c'est à peine si ces toutes premières œuvres décèlent comme une hésitation, une recherche de la voie à suivre, avec d'imperceptibles réminiscences de l'auteur des *Romances sans paroles* ou de celui des *Aquarelles*; et déjà, on sent une préoccupation instinctive de neuf et d'original, une recherche d'imprévu. Immédiatement après, dès l'op. 4, la personnalité surgit, nette et intransigeante; sans doute, la manière s'est encore raffinée plus tard, avec les op. 9, 10, etc.; mais il n'en est pas moins vrai que Grieg a mis une singulière rapidité à s'affranchir et à dessiner sa physionomie artistique.

Quels sont les tenants de Grieg? Hans de Bulow l'a appelé, nous ne savons trop pourquoi, le « Chopin scandinave »; tel nous le montre absolument imbu de Mendelssohn, tel autre se rapprochant de Schubert; on pourrait également, en se basant sur la mobilité de son tempérament, tour à tour vigoureux et gracieux, délicat et fort, presque austère, le comparer à Schumann. Que prouvent ces divergences, ces tâtonnements dans la désignation de sa parenté musicale, si ce n'est précisément son isolement de toute « école » proprement dite et l'exclusivisme de ses tendances?

Nous terminons notre modeste tâche. Nous avons simplement voulu, sans préoccupations littéraires, consacrer quelques pages à l'une des gloires musicales les plus pures et les plus séduisantes de notre époque, étudier son œuvre, essayer de caractériser cette attachante figure ; nous nous sommes efforcé de faire ressortir le caractère poétique et suprêmement artistique de son génie, et de mettre en lumière ce que nous considérons en lui de plus original et de plus intéressant : cette personnification de l'art populaire de son pays, dont il était à ce point pénétré que nul autre musicien, d'aucune autre nationalité, n'a jamais atteint pareille vérité d'accent, puisé dans l'ardent amour du pays natal. C'est pour cela que, dans un premier chapitre, nous avons entretenu le lecteur de cette musique populaire scandinave, si ignorée, si négligée, et pourtant si intéressante, si émouvante même dans sa fruste simplicité, pour qui en veut faire une étude un tant soit peu approfondie.

Ce n'est certes pas que nous ignorions la popularité énorme, immense, universelle, dont jouit l'œuvre de Grieg. Mais cette admiration des masses, *vulgo*, cet « emballément », ne laisse pas de nous rendre un peu rêveur ; en effet, lorsqu'un grand génie, d'un ordre élevé et vraiment artistique, reçoit ce tribut de la vogue, il est bien rare qu'il le doive à ses qualités les plus véritablement hautes et nobles, qui le font estimer à sa juste valeur par le nombre infinitésimal des artistes, mais bien plutôt à certaines qualités secondaires qui ne font chez lui que compléter son génie et qui, seules, se trouvent à la portée des masses.

La foule sait admirer les grands talents, — mais seulement tout de travers.

Dans les réunions mondaines et frivoles des salons soi-disant « artistiques », combien, parmi ces hommes blasés et sceptiques, ces femmes énervées, combien sont capables d'apprécier Grieg *ainsi qu'il doit l'être*, de sentir tout ce qu'il y a de profond, de méditatif, de poétiquement idéaliste dans ses créations ? Ce qu'ils voient surtout en lui, et ce qui, d'après nous, détermine cette vogue invraisemblable,

c'est cette délicatesse, cette grâce exquise, ces incomparables raffinements, qui enveloppent tout son œuvre d'un charme doux et gracile, — correspondant si bien aux tendances psychiques de notre fin de siècle, vers l'art affiné jusqu'à l'exaspération, la morbidesse, et auquel nous nous sentons tous irrésistiblement portés. Considéré tel, l'œuvre de Grieg évoque à la pensée une de ces statuettes en pâte fine, mignonement fragiles, qui ont des sourires mélancoliques ou des éclats de rire argentins, et dont les bras roses se soulèvent quelquefois en un geste tragique, presque grand. Mais, passant au-dessus de ce caractère charmant et séduisant de tant de ses œuvres, les véritables artistes admireront sans cesse en lui l'individualité puissante, la saveur étrange et forte de telles œuvres plus rares peut-être, mais plus marquantes encore que les premières, et dont la sonate en *ut* mineur, le quatuor à cordes, *Bergliot*, la sonate de violoncelle, le *Concerto* sont de si prestigieux exemples.

L'œuvre de Grieg restera, parce qu'il est sincère et vrai et aussi, parce que, pris à ce point de vue spécial, il résume et caractérise l'art populaire de son pays. Son nom sera placé, dans l'histoire de la musique, non à côté de ces géants : Bach, Beethoven, Wagner, dont la seule évocation nous grandit, mais à côté de ces génies plus modestes qui font rêver : Mozart, Mendelssohn, Schubert. Comme Haydn et Mozart étaient bien de leur époque, Mendelssohn de la sienne, ainsi Grieg arrive admirablement en son temps; mais si ce fait contribue fortement à la gloire légitime dont il jouit maintenant, si son œuvre occupe une place si grande et si significative dans le courant musical contemporain, il n'en reste pas moins certain qu'il bravera l'oubli et passera intact dans la fuite des avenir.

Le génie n'est pas d'hier, ni d'aujourd'hui, ni de demain,  
— mais de toujours.





DU MÊME AUTEUR

*Siegfried* de RICHARD WAGNER, étude esthétique et musicale . 1 50

---

---

Bruxelles. — Imprimerie TH. LOMBAERTS, 7, Mont.-des-Aveugles.

---



UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY  
BERKELEY

Return to desk from which borrowed.  
This book is DUE on the last date stamped below.

8 May 51 07

8 May 51 11

21 May 52 KF

20 May 52 LU

AUG 5 1966